

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

SOLILOQUES, TEXTE DRAMATIQUE ÉCRIT À PARTIR D'IMPROVISATIONS
FILMÉES DANS DES LIEUX NON THÉÂTRAUX, SUIVI D'UNE RÉFLEXION
SUR LA SENSATION COMME LIEN ENTRE LE JEU ET L'ÉCRITURE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR
ELISABETH LOCAS

SEPTEMBRE 2009

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Merci à mon directeur de mémoire Larry Tremblay pour sa générosité et sa patience.

Merci aux membres de mon jury Martine Beaulne et Alain Fournier.

Merci à mes parents Gérald Locas et Francine Dumont-Locas pour leur soutien constant et sans qui je ne pourrais vivre ma passion pour le théâtre.

Merci à mon caméraman et complice Benoît Guérin pour sa force tranquille et son soutien.

Merci à mes lectrices et amies Sonia Quirion et Jeanne Ostiguy pour leur folie et leur générosité.

Merci à mes amies Julie, Bibi, Any et Rosemary, Anne-Marie pour leur soutien et leur amitié si précieuse.

Merci à Étienne Fortin, Cécile Assayag et Yolande Dumont qui m'ont servi de modèle et d'inspiration pendant mes études à la maîtrise.

Merci à Éric Jean d'avoir partagé sa passion et son univers avec moi.

Merci à Francine Dussault pour sa compréhension et son soutien.

Merci à Michel Laporte d'avoir partagé quelques-unes de ces nombreuses connaissances avec moi.

Merci à l'École Supérieure de théâtre de l'UQÀM et aux personnes qui y travaillent pour m'avoir permis de mener à terme ce mémoire.

Merci aux gens qui aiment le théâtre.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
 CHAPITRE I	
LA SENSATION DANS LE JEU DE L'ACTEUR	4
1.1 LA SENSATION DANS LA FORMATION ET LA PRATIQUE DE L'ACTEUR	5
1.1.1 LES SENSATIONS VÉCUES ET LES SENSATIONS REPRODUITES	5
1.1.2 L'INFLUENCE DE L'ENVIRONNEMENT SUR LES SENS	10
1.2 LA SENSATION COMME SOURCE D'INSPIRATION POUR LA CRÉATION ARTISTIQUE	13
1.2.1 LE RÔLE DES SENSATIONS EN DANSE	13
1.2.2 LE RÔLE DES SENSATIONS EN ÉCRITURE POÉTIQUE	15
 CHAPITRE II	
LES SENSATIONS ET LES LIEUX RÉELS COMME SOURCE D'INSPIRATION POUR L'ÉCRITURE DRAMATIQUE	18
2.1 LA CRÉATION <i>IN SITU</i>	18
2.2.1. RICHARD SCHECHNER ET L' <i>ENVIRONMENTAL THEATRE</i>	19
2.2.2. ÉRIC JEAN ET LA CRÉATION PAR LE JEU	21
2.2 LA MÉMOIRE DES SENS	24
 CHAPITRE III	
EXPÉRIMENTATION : L'ÉCRITURE D'UN TEXTE DRAMATIQUE À PARTIR D'IMPROVISATIONS FILMÉES DANS DES LIEUX RÉELS	27
3.1 NOTRE EXPÉRIMENTATION	28
3.1.1 PREMIÈRE ÉTAPE : IMPROVISATIONS FILMÉES DANS DES LIEUX RÉELS	29~
3.1.2 DEUXIÈME ET TROISIÈME ÉTAPE : VISIONNEMENT ET TRANSCRIPTION	30

3.1.3 QUATRIÈME ÉTAPE : ÉCRITURE ET RÉÉCRITURES	31
3.2 NAISSANCE ET PARCOURS DE LA SENSATION	31
3.2.1 PREMIÈRE IMPROVISATION : BUREAU	32
3.2.2 DEUXIÈME IMPROVISATION : SOUTERRAINS	34
3.2.3 TROISIÈME IMPROVISATION : PONT	39
3.2.4 QUATRIÈME IMPROVISATION : BUANDERIE	42
3.2.5 CINQUIÈME IMPROVISATION : TAVERNE	50
3.2.6 SIXIÈME IMPROVISATION : CHEMIN DE FER	52
3.2.7 SEPTIÈME IMPROVISATION : CHAMBRE	54
3.2.8 HUITIÈME IMPROVISATION : CAFÉ	59
3.3 CONCLUSION DE L'EXPÉRIMENTATION	61
3.3.1 LE SOLILOQUE COMME PROCÉDÉ NARRATIF	61
3.3.2 L'IMPROVISATION SOLO COMME SOURCE DE CRÉATION	62
3.3.3 LES LIEUX RÉELS COMME SOURCE DE CRÉATION	
CONCLUSION	65
<i>SOLILOQUES</i> : TEXTE THÉÂTRAL EN CINQ SOLILOQUES	69
APPENDICE A : CAPTATION DVD : EXTRAITS DES HUIT IMPROVISATIONS FILMÉES DANS DES LIEUX NON THÉÂTRAUX	98
BIBLIOGRAPHIE	99

RÉSUMÉ

Ce mémoire-création est composé de deux parties. La première est une réflexion sur la sensation comme lien entre le jeu et l'écriture. La deuxième est constituée du texte théâtral *Soliloques*. L'objectif de cette recherche est de réfléchir sur le transfert possible du stock de sensations qu'un acteur a accumulées par le jeu et dont il peut se servir pour l'écriture. Cette réflexion est élaborée à partir d'une expérimentation : une série d'improvisations solos filmées dans huit lieux non théâtraux, comme première étape de l'écriture d'un texte dramatique. La partie réflexion de ce mémoire expose d'abord certaines théories du jeu développées par Constantin Stanislavski, Michael Chekhov et Lee Strasberg, afin de réfléchir au rôle de la sensation dans le jeu de l'acteur. Quelques écrits sur la sensation comme source d'inspiration en danse et en écriture poétique ajoutent à la réflexion. Ensuite, le rapport entre le corps du créateur et son environnement est analysé à partir des travaux de Richard Schechner aux   tats-Unis et de la pratique du metteur en scène québécois   ric Jean. Puis, les enseignements de Chekhov et de Strasberg sur la mémoire sensorielle sont exposés pour expliquer le passage de la sensation du jeu (improvisations)    l'écriture de *Soliloques*. Les écrits de ces auteurs et praticiens constituent le cadre théorique de ce mémoire. Le dernier chapitre de la partie réflexion explique comment la sensation a été abordée et traitée dans le travail de l'actrice et comment elle se transpose dans l'écriture. Cette analyse permet d'identifier, de définir et de justifier les sensations qui ont traversé les différentes étapes du processus d'écriture, des improvisations jusqu'à la dernière version de *Soliloques*. Ce mémoire conclut que les sensations constituent une puissante source d'inspiration pour la création en état de jeu et pour l'écriture. La mémoire sensorielle permet d'inspirer l'actrice-auteure pendant tout le processus de création, en plus d'agir comme le lien entre le jeu à l'écriture.

Mots clés

Sensations, mémoire sensorielle, corps, lieu réel, improvisation, théorie du jeu, écriture dramatique et soliloque.

INTRODUCTION

L'écriture d'un texte en état de jeu : voilà le fantasme de départ qui nous a poussée à réaliser des études supérieures en théâtre et à mener la présente recherche. Pourquoi ? Parce que nous sommes d'abord et avant tout comédienne et que nous souhaitons prendre la parole par l'écriture d'une création. Nous ne sommes pas seule, depuis toujours des acteurs écrivent pour le théâtre. Au début de notre processus en 2005, nous n'avions pas encore de sujet de recherche précis, ni de question claire. Notre premier questionnement a d'abord été : est-ce que l'acteur(trice) qui écrit utilise des outils différents de l'auteur(e) dramatique ? Si oui, est-ce que les particularités propres à la démarche de chacun transparaissent dans le résultat final du texte ? Ces questions ne constituaient pas notre sujet de mémoire, mais elles ont inspiré la première étape de notre recherche : une série d'expérimentations où nous pourrions écrire en état jeu. Nous avons donc réalisé huit improvisations filmées dans des lieux non théâtraux.

À la suite de cette expérience, nous nous sommes questionnée sur ce qui a inspiré notre jeu en créant dans ces lieux réels. Nous avons alors réfléchi aux particularités de cette démarche menée par l'actrice qui écrit. Cette réflexion nous a permis d'identifier nos principales inspirations : les odeurs, la chaleur ou le froid, la lumière, les bruits et les paroles, les goûts et les atmosphères. Nous avons rapidement remarqué que ces éléments avaient une chose en commun, ils provenaient tous des sens. Les sensations sont donc devenues notre principal intérêt et c'est à partir d'elles que nous avons développé notre sujet de recherche. Nous allions réfléchir au parcours de ces sensations, du moment des improvisations jusqu'à la version finale de notre texte dramatique, en repérant les traces du travail sensoriel de l'actrice, dans le transfert du jeu à l'écriture.

Notre recherche est un mémoire-crédation divisé en deux parties. La première est une réflexion sur la sensation comme lien entre le jeu et l'écriture. La deuxième est le texte

dramatique *Soliloques*, monologue théâtral issu de notre expérimentation. Ces deux parties ont été réalisées en parallèle ou en alternance. Puisque nous étudions notre propre processus de création, un certain recul fut parfois nécessaire. Dans ce mémoire, notre réflexion théorique précède notre création pour que les lecteurs puissent suivre chronologiquement notre processus. Cet ordre permet aussi d'observer clairement le parcours des sensations de la première à la dernière étape de notre expérimentation, donc du jeu à l'écriture, tel que proposé par notre sujet de recherche.

Notre partie théorique contient trois chapitres, dont le premier est divisé en deux parties. En premier lieu, nous allons réfléchir à la fonction de la sensation dans le travail de l'acteur, en nous basant sur certaines théories du jeu. Ensuite, nous observerons aussi la place de la sensation dans la création en danse et écriture poétique. Dans le cadre de notre recherche, nous utilisons le terme sensation pour identifier ce qui est capté et vécu par les sens, qui sont la vue, l'odorat, l'ouïe, le toucher et le goût. Nous utilisons le terme « sensation », plutôt que « sensibilité » et « ressenti », car notre point de départ pour le jeu est le corps et la chair de l'actrice, et non l'émotion et le sentiment, qui émergeront certainement au cours de notre processus. Lors de notre expérimentation, les sensations étaient provoquées par notre relation avec les lieux réels où nous improvisons. En dernière partie de ce chapitre, nous aborderons le rapport entre le corps de l'artiste et l'environnement où il crée. Nous allons nous référer à la pratique théâtrale, mais aussi à d'autres disciplines artistiques.

Nous approfondirons ce rapport entre le corps et l'espace dans la première partie du deuxième chapitre, en observant d'abord les pratiques et réflexions de deux metteurs en scène et artistes aux origines et au parcours bien différents : Richard Schechner et Éric Jean. Ces créateurs ont notamment créé en s'inspirant de l'influence des lieux réels sur l'artiste, comme nous l'avons fait pour notre expérimentation. Ensuite, nous allons réfléchir à la mémoire des sens, élément essentiel de notre démarche, qui a aussi été abordée par Schechner et utilisée par Éric Jean. L'écriture de notre texte *Soliloques* s'est déroulée sur plus de trois ans. Nous n'étions plus depuis longtemps dans les lieux des

improvisations lorsque nous avons écrit notre texte. Nous avons donc utilisé nos souvenirs pour faire revivre les sensations à la source de notre création. Pour ce faire, nous nous sommes servi de la mémoire sensorielle, notamment développée et enseignée par Michel Chechkov et Lee Strasberg, que nous allons d'ailleurs aborder dans la deuxième partie de ce chapitre.

Dans le troisième chapitre, nous allons décortiquer les différentes étapes de notre expérimentation et décrire les improvisations réalisées. Pour chacun des lieux réels, nous ferons un bref résumé des amorces de textes monologués écrites à partir des improvisations. Puis nous identifierons les monologues retenus pour l'écriture de notre création. Finalement, nous analyserons chacun de ces textes en repérant les sensations dominantes et secondaires qui ont subsisté du début de notre processus de création en état de jeu (les improvisations), en passant par l'écriture et ce, jusqu'à la version finale de notre texte dramatique. Cette analyse de notre expérimentation nous permettra d'observer comment la sensation a été abordée et traitée dans le travail de l'acteur et comment elle se transpose dans l'écriture dramatique.

La dernière partie de ce mémoire est le texte dramatique *Soliloques*, création théâtrale issue de notre démarche de recherche. Notre réflexion est donc née du jeu pour se terminer par l'écriture. Probablement que nous jouerons éventuellement cette pièce, mais dans un contexte extérieur aux études universitaires. Notre mémoire se conclue avec *Soliloques*, puisque notre recherche vise à retracer les sensations qui ont traversé notre processus de création, des improvisations jusqu'au texte dramatique.

Finalement, pour accompagner la lecture de ce mémoire et illustrer la première étape de notre expérimentation, des extraits des captations des huit improvisations à la source de cette recherche se trouvent en Appendice A de ce document. Nous allons nous référer à ces extraits dans le troisième chapitre de ce mémoire, lorsque nous décrirons les passages des improvisations qui ont inspiré l'écriture de *Soliloques*.

CHAPITRE I

LA SENSATION DANS LE JEU DE L'ACTEUR

Lorsque nous avons amorcé notre expérimentation, nous souhaitions réfléchir sur l'actrice-auteure et plus précisément sur l'actrice qui écrit en état de jeu. Nous avons donc réalisé huit improvisations solos filmées dans des lieux réels, afin d'inspirer l'écriture d'un texte dramatique. Nous avons mené cette expérimentation en nous imposant peu de règles, pour laisser libre cours à notre imagination et à l'effet de ces lieux non théâtraux sur notre créativité. La seule contrainte était d'improviser pendant 30 minutes dans chacun des lieux, pour amorcer l'écriture d'une pièce de théâtre. Après avoir réalisé les huit improvisations, nous avons identifié nos sources d'inspiration qui nous sont apparues très clairement. Nous n'avions qu'à repenser à notre expérimentation pour revivre les sensations vécues lors des improvisations. Les odeurs, les sons, les saveurs, les textures et les images qui nous avaient inspirée s'étaient imprimés dans notre corps et dans notre mémoire. C'est ainsi que nous avons décidé d'étudier notre processus de création en observant le parcours de la sensation, du jeu à l'écriture.

Dans ce chapitre, nous allons repérer les réflexions de différents praticiens sur la sensation dans le jeu de l'acteur, pour les mettre en relation avec notre processus créatif. Puisque les effets des lieux réels sur les sens ont été l'élément déclencheur pour cette recherche, nous allons ensuite réfléchir à l'environnement et à sa stimulation sur les sens. Finalement, nous allons ensuite observer la place de la sensation dans le processus créatif d'autres disciplines artistiques, comme la danse et la poésie. Nous verrons si ces démarches liées aux autres arts peuvent nourrir notre réflexion.

1.1 LA SENSATION DANS LA FORMATION ET LA PRATIQUE DE L'ACTEUR

Les sensations sont des éléments importants dans la formation et la pratique de l'acteur et elles font partie des questionnements de nombreux artistes et chercheurs. Certains praticiens du théâtre abordent les sensations comme les émotions. Ils sont des éléments de la vie réelle que l'acteur doit recréer sur scène. D'autres se questionnent sur les sensations qui sont transmises lorsqu'une œuvre est livrée au public et se demandent comment le jeu des acteurs peut provoquer des sensations chez les spectateurs. Puis certains praticiens utilisent les sensations comme source d'inspiration pour jouer et pour écrire, donc pour créer. Nous nous sommes principalement intéressée à cette dernière approche de la sensation, pour réaliser et observer notre expérimentation.

1.1.1 LES SENSATIONS VÉCUES ET LES SENSATIONS REPRODUITES

Les sensations, qu'elles soient réellement vécues ou créées par l'acteur, occupent une grande place dans sa formation et sa pratique. Nous définissons les sensations vécues comme celles que l'acteur ressent dans sa propre vie et qui sont stimulées par un environnement réel. Les sensations reproduites sont celles que l'acteur doit recréer dans son corps pour incarner un personnage et pour jouer. Chez Constantin Stanislavski¹, l'acteur doit pouvoir reproduire la sensation grâce à sa mémoire et son imagination. Il a donc développé le « comme si », qui entraîne l'acteur à s'imaginer comment il agirait et ce qu'il ressentirait s'il se trouvait dans une situation similaire à celle de son personnage. Stanislavski propose aussi aux acteurs d'utiliser leurs propres souvenirs et différentes sensations qu'ils ont vécues² pour jouer, ce qu'il nomme la mémoire affective³. Il croit que les acteurs ont les aptitudes nécessaires pour mémoriser des « impressions visuelles et auditives », afin de les reproduire ensuite.

¹ Acteur et professeur russe qui a vécu de 1863 à 1938. Il a créé le Théâtre d'Art de Moscou.

² Stanislavski, Constantin, *La formation de l'acteur*, Paris, Pygmalion, 1986, p. 65.

³ *Ibid.*, p. 154.

Nous avons utilisé notre mémoire et notre imagination au cours de notre processus créatif pour l'écriture de *Soliloques*. Mais pendant la première étape de création, soit pendant les improvisations, nos sensations étaient réellement vécues et non reproduites ou créées. Nous n'avions pas à imaginer notre environnement et sa stimulation sur nos sens puisque nous improvisons dans des lieux réels. Ce n'est que plus tard, au cours de l'écriture de *Soliloques*, que nous avons fait appel à notre mémoire et notre imaginaire pour recréer les sensations vécues lors des improvisations. La première étape de notre expérimentation rejoint donc la pensée de Stanislavski lorsqu'il insiste pour que l'acteur n'oublie jamais le monde matériel dans lequel il évolue. Il soutient que l'acteur doit être à l'écoute de son environnement, comme dans sa propre vie, pour intégrer ce qui l'entoure à la vie imaginaire de son personnage⁴.

Michael Chekhov⁵ aborde aussi la sensation dans son travail avec les acteurs. Pour lui, les sensations et les intentions sont les deux éléments qui permettent à l'acteur d'accéder aux sentiments. Il a donc développé le geste psychologique, où des intentions sont données aux gestes pour créer des sensations⁶.

La sensation est, en quelque sorte, le réservoir dans lequel vos sentiments artistiques vrais se déversent naturellement et spontanément. Elle agit comme un aimant qui attirerait à lui les sentiments et les émotions correspondant à l'« intention » donnée à votre geste.⁷

Dans son ouvrage *L'acteur au XXe siècle*⁸, Odette Aslan soutient que l'approche créatrice de Chekhov est plus corporelle que celle de Stanislavski, qui est plus intellectuelle. Elles sont toutefois similaires en une chose : l'acteur doit faire appel à sa mémoire et développer son imagination créatrice pour construire la psychologie de son personnage.

⁴ Stanislavski, Constantin, *La formation de l'acteur*, Paris, Pygmalion, 1986, p.66.

⁵ Acteur et professeur russe, neveu d'Anton Tchekhov, qui a vécu de 1891 à 1955. Il a suivi l'enseignement de Stanislavski au Théâtre d'art de Moscou.

⁶ Chekhov, Michael, *L'imagination créatrice de l'acteur*, Paris, Pygmalion, 1995, p. 42.

⁷ Chekhov, Michael, *Être acteur*, Paris, Pygmalion, 1986, p. 85.

⁸ Aslan, Odette, *L'acteur au XXe siècle*, Paris, Seghers, 1974, p. 88.

Dans l'enseignement de Lee Strasberg⁹, comme chez Stanislavski et Chekhov, l'acteur interpelle son imaginaire et sa mémoire pour jouer. Strasberg travaille donc aussi sur les sensations reproduites, mais il se rapproche davantage de la sensation vécue. Strasberg explique à ses acteurs :

Je ne peux séparer la poésie de la vie ; la plus grande poésie est invariablement toujours venue de la vie. La vision du poète telle qu'elle est exprimée dans une pièce est un moment intense de pensée et de sentiment qui requiert, sur scène, une expression élevée parce qu'elle découle d'un moment de la vie qui a besoin d'une telle expression.¹⁰

Chez Strasberg, le travail de l'acteur est de retrouver ce qui est à la source des mots de son personnage. Il doit identifier les expériences, les situations et les comportements mais surtout les sensations qui le poussent à s'exprimer comme il le fait. Ensuite, l'acteur doit recréer ces sensations à partir de son vécu personnel, pour incarner son personnage et intégrer son univers¹¹.

Pour Strasberg, la vie est un laboratoire d'exploration qui permet à l'acteur de développer sa capacité de recréer des sensations et de revivre des émotions, en puisant dans sa mémoire sensorielle. L'acteur doit entraîner ses sens à se rappeler des sensations vécues, pour pouvoir ensuite les recréer dans une situation de jeu à partir de sa mémoire et de son imaginaire¹². En exerçant sa concentration, l'acteur va en arriver à vivre les sensations créées par un objet, simplement en l'imaginant. Des stimuli imaginaires réveillent ainsi la mémoire des sens¹³. Strasberg a d'ailleurs développé des exercices pour recréer les sensations. Il propose à l'acteur de se concentrer sur un objet, c'est-à-dire un matériau qui peut prendre différentes formes (imaginaires, matérielles ou issues d'un souvenir). Il propose de commencer par des choses simples, comme une sensation de chaleur ou de froid ou le souvenir d'un son en particulier. Par exemple, l'acteur prend un vrai savon et il

⁹ Professeur de théâtre né en Pologne en 1901. Il a grandi à New York où il est mort en 1982. Il a fondé le *Group Theatre* et il a enseigné et dirigé *L'Actors Studio*. Il a élaboré ce qu'il a appelé « La méthode » à partir des travaux de Stanislavski.

¹⁰ Strasberg, Lee, *Le travail à l'Actors Studio*, Mayenne, Gallimard. 1995, p. 71.

¹¹ *Ibid.*, p. 69.

¹² *Ibid.*, p. 102.

¹³ *Ibid.*, p. 101.

se lave réellement les mains, en portant attention à tous les détails. Ensuite, il doit essayer de revivre toutes les sensations de cette action, mais sans savon ni eau¹⁴. Lorsque ce type d'exercice est maîtrisé, l'acteur peut se concentrer sur un événement de son passé ou sur une personne qu'il connaît, pour recréer les sensations que ces éléments réels lui ont fait ressentir. Lorsqu'il est appelé à jouer des situations qu'il n'a pas vécues lui-même, il peut trouver une expérience qui a provoqué des sensations similaires à ce que son personnage doit vivre. Chez Strasberg, l'acteur s'entraîne aussi à croire à des choses inventées, afin de pouvoir répondre à des stimulants imaginaires pour recréer des sensations¹⁵.

Chez Strasberg, les exercices de mémoire sensorielle mènent aussi à l'émotion donc à la mémoire affective notamment élaborée par Stanislavski.

La mémoire affective est la base du travail qui permet de re-vivre en scène, et par conséquent la base aussi de la création d'une expérience sur scène. Ce que l'acteur répète au cours des représentations, ce ne pas seulement les mots qu'il a dits hier et les mouvements qu'il a faits, mais le souvenir de l'émotion qu'il atteint à travers le souvenir de la pensée et de la sensation.¹⁶

L'acteur se concentre sur le souvenir d'objets qui éveillent ses sens pour recréer un moment qui le mènera ensuite à l'émotion.

Strasberg demande aux acteurs d'interpeller tous leurs sens afin de revivre des sensations, comme ils les ressentent dans leur propre vie. L'acteur puise ainsi son inspiration dans les sensations vécues, comme nous l'avons fait pour l'écriture de *Soliloques*. Certains éléments de notre expérimentation diffèrent de la pensée de Strasberg. Bien que nous étions en état de jeu lors des improvisations, les sensations à la source de notre création n'étaient pas reproduites mais bien vécues en temps réel. Chez Strasberg, l'acteur s'inspire plutôt de son vécu passé afin de reproduire et de revivre les sensations.

¹⁴ Ce type d'exercices est aussi proposé dans les ateliers pour acteurs dirigés par son fils, John Strasberg, auxquels nous avons participé à quelques reprises. John dût se dissocier en grande partie de l'enseignement de son père, bien que certains éléments soient similaires.

¹⁵ Aslan, Odette, *L'acteur au XX^e siècle*, Paris, Seghers, 1974, p. 261.

¹⁶ Strasberg, Lee, *Le travail à l'Actors Studio*, Mayenne, Gallimard, 1995, p. 116.

L'acteur et metteur en scène français Pierre Chabert crée aussi à partir de la sensation. Depuis le début des années quatre-vingts, il a monté de nombreuses pièces du répertoire contemporain, qui ont tourné dans plusieurs pays. Il est reconnu pour ses collaborations avec Samuel Beckett, pour qui il a joué et dont il a mis en scène quelques textes. Il a écrit de nombreux articles pour des revues spécialisées, en plus d'être attaché de recherche au CNRS¹⁷. En s'inspirant des démarches artistiques de l'*Open theater*, du *Living theater* et d'Antonin Artaud, Chabert a aussi développé ce qu'il appelle le « théâtre du corps ». À son *Atelier Solov-Chabert*¹⁸, il a créé certains de ses spectacles à partir de la perception des sensations. Sa création *Naissances*¹⁹ se basait sur les sens de la vue et du toucher. Les acteurs découvraient visuellement l'espace scénique, les spectateurs et les autres acteurs. Ensuite, ils redécouvraient leur environnement et les autres personnes qui occupaient l'espace, mais cette fois principalement par le toucher. Chabert cite aussi *Le Serpent*²⁰, une pièce inspirée de la Genèse, qui contient une scène où les acteurs devaient découvrir les corps des autres par le toucher. Dans ce même spectacle, les acteurs offraient des pommes aux spectateurs, utilisant ainsi le sens du goût. Selon Chabert, *Faust* de Grotowski se base aussi sur l'action de manger et la sensation de goûter. Lorsqu'il a monté cette pièce, les spectateurs mangeaient avec les acteurs sur scène pour reproduire des scènes de repas.

Pierre Chabert écrit : « Pour ce qui est des sensations, on peut dire que le plaisir et la douleur sont toujours montrés comme partie intégrante de toute expérience du corps. On ne joue pas indifféremment ; on engage sa personnalité entière.²¹ » Le chaud et le froid, l'amer et le doux, la clarté et l'obscurité, l'espace restreint et l'espace illimité, ressentis par l'acteur sont des sensations qui nourrissent sa créativité. Chabert travaille donc à partir des sensations vécues. Ses acteurs s'inspirent de ce que leurs sens perçoivent au moment

¹⁷ Centre National de la Recherche Scientifique

¹⁸ Chabert, Pierre, « Le corps comme matériau dans la représentation théâtrale », In *Le Matériau*. T. 2 de *Recherches Poétiques*, sous la dir. de René Passeron, Paris, Klincksieck, 1976, p. 318-319.

¹⁹ Création collective de l'Atelier Solov-Chabert, Biennale de Paris, 1969.

²⁰ Van Itallie, J.-Cl, *The Serpent*, New York, Atheneum, 1969, p. 78.

²¹ Chabert, Pierre, « Le corps comme matériau dans la représentation théâtrale », In *Le Matériau*. T. 2 de *Recherches Poétiques*, sous la dir. de René Passeron, Paris, Klincksieck, 1976, p. 319.

même où ils jouent, qu'ils réalisent un exercice ou qu'ils soient en représentation. La démarche de l'*Atelier Solov-Chabert* est étroitement liée à notre processus de création. Les acteurs utilisent les sensations vécues pour créer, exactement comme nous l'avons fait lors de nos improvisations.

Le corps de l'actrice-auteure est à la source de notre recherche, puisque que nous nous sommes basée sur les sensations vécues pour créer. Les lieux des improvisations ont aussi occupé une place importante dans notre expérimentation. Notre but premier lorsque nous avons improvisé était de créer à partir des éléments réels qui composaient l'espace. Nous croyons donc que les lieux non théâtraux où nous avons improvisé ont influencé notre création et que leurs effets sur nos sens constituent notre principale source d'inspiration pour l'écriture de *Soliloques*.

1.1.2 L'INFLUENCE DE L'ENVIRONNEMENT SUR LES SENS

De nombreux praticiens l'affirment, l'environnement où l'artiste crée influence sa création. Au théâtre, Stanislavski nomme cette relation entre le corps de l'acteur et ce qui l'entoure, le contact. Chekhov réfléchit plutôt sur l'atmosphère, pour expliquer comment l'acteur peut s'inspirer de son environnement. Plusieurs associations sont d'ailleurs possibles entre cet aspect de l'enseignement de ces maîtres et notre processus de création pour *Soliloques*.

Chez Stanislavski, tous les éléments de l'environnement (matière, êtres vivants, événements) peuvent devenir une source d'inspiration pour l'acteur²². Il explique que l'acteur peut entrer en contact avec toute matière qui l'entoure en se laissant pénétrer par ses formes, ses couleurs et ses détails. Ce type de contact sollicite directement les sens et modifie la relation entre le lieu réel et l'artiste²³. Nous voyons donc un lien étroit entre ce travail sur le contact chez Stanislavski et l'utilisation des sensations comme source d'inspiration pour l'écriture de *Soliloques*. L'être humain émet et reçoit des ondes, qui sont

²² Stanislavski, Constantin, *Ma vie dans l'art*, Paris, Librairie théâtrale, 1950, 228 p.

²³ Stanislavski, Constantin, *La formation de l'acteur*, Paris, Pygmalion, 1986, p. 176.

captées par les yeux, la voix, le visage, les mains et le corps dans son entièreté. C'est ce qui explique qu'un acteur doit s'adapter à son environnement et aux ondes qu'il réussit à capter, soutient Stanislavski²⁴. Nous identifions une similitude entre ces ondes et les éléments d'un lieu réel qui agissent sur les sens, puisque les sensations que nous ressentons en improvisation (contact) nous servaient d'inspiration pour créer et écrire en état de jeu (adaptation).

Alors que Stanislavski travaille sur l'adaptation de l'acteur au contact de son environnement, Chekhov réfléchit à la transformation des agissements de l'acteur lorsqu'il s'imprègne de l'atmosphère qui habite tout lieu, moment ou situation²⁵. Pour Chekhov, l'espace et l'air qui entourent l'acteur stimulent sa créativité :

L'atmosphère exerce sur votre jeu une influence extrêmement forte. Avez-vous quelquefois remarqué comme vous transformiez inconsciemment vos gestes, votre voix, votre comportement, vos pensées, vos sentiments, dès que vous vous laissez prendre par une atmosphère contagieuse, et combien son influence devenait de plus en plus forte si vous vous y abandonniez volontairement ?²⁶

Chekhov soutient que l'imagination et l'atmosphère peuvent aider un acteur à éveiller ses sentiments.

Pour Chekhov, l'atmosphère a une réalité objective qui existe à l'extérieur de l'acteur. Sur scène, les sensations émergent généralement de l'imaginaire de l'acteur et elles imprègnent l'atmosphère, ce qui crée un mouvement allant de l'intérieur vers l'extérieur. Chez Chekhov le chemin est souvent inversé puisque l'acteur se laisse pénétrer par l'atmosphère (extérieur) pour ressentir les sensations (intérieur). Il ajoute qu'il est impossible pour l'être humain de s'ouvrir à une atmosphère, sans réagir spontanément avec la sensibilité de tout son corps et de son âme²⁷. Qu'il s'agisse d'un acteur qui s'inspire de l'atmosphère pour jouer ou d'un spectateur qui s'ouvre à l'atmosphère créée sur scène,

²⁴ Stanislavski, Constantin, *La formation de l'acteur*, Paris, Pygmalion, 1986, p. 199.

²⁵ Chekhov, Michael, *Être acteur*, Paris, Pygmalion, 1986, p. 74.

²⁶ *Ibid.*, p. 76.

²⁷ Chekhov, Michael, *L'imagination créatrice de l'acteur*, Paris, Pygmalion, 1995, p. 80.

Chekhov soutient que « (...) l'art en tant que tel vit avant tout dans le domaine du sensible²⁸ ». Pour lui, « L'atmosphère (...) est la pulsation cardiaque de toute œuvre d'art, comme elle est le flux sanguin de la représentation théâtrale.²⁹ » Parmi les différentes approches que nous avons abordées jusqu'à maintenant, les réflexions de Chekhov sur l'atmosphère définissent bien notre rapport aux lieux réels lors des improvisations. L'ouverture de nos sens aux atmosphères de ces lieux a certainement inspiré notre imagination créatrice pour l'écriture de notre texte dramatique.

René Passeron³⁰, maître de recherche au CNRS et directeur de l'Institut d'Esthétique et des sciences de l'art à Paris, nomme la nature comme un des éléments les plus importants dans le travail de l'artiste. Nous faisons un parallèle entre notre expérimentation et les écrits de Passeron puisque la nature, comme l'environnement et l'atmosphère, entoure l'artiste pendant le processus de création. La nature ne se présente pas à l'artiste comme une réalité concrète et figée, car elle est en perpétuel changement et interpelle continuellement les sens. Même chose pour l'environnement et l'atmosphère de tous les lieux réels où nous avons improvisé, qui étaient toujours en évolution pendant que nous y étions pour créer. Passeron définit la relation entre l'artiste et la nature en citant Maurice Merleau-Ponty qui écrit que « regarder un objet, c'est s'enfoncer en lui (...) un accouplement de notre corps avec les choses.³¹ » Bien que la perception des sens soit fondamentale dans le travail de l'artiste et qu'elle soit en constante évolution, elle est limitée puisqu'elle dépend des possibilités des sens, croit Passeron. Pour lui, la création artistique ou tout autre conception que l'on croit nouvelle ne dépasse jamais la limite de ce qui a déjà été perçu. Il donne l'exemple d'une couleur pour expliquer qu'on ne peut l'inventer avant de l'avoir perçue par nos sens.

²⁸ Chekhov, Michael, *Être acteur*, Paris, Pygmalion. 1986, p. 80.

²⁹ Chekhov, Michael, *L'imagination créatrice de l'acteur*, Paris, Pygmalion, 1995, p. 85.

³⁰ Passeron, René (dir. publ.), « Poétique et Nature », chap. In *Le Matériau*. T. 2 de *Recherches Poétiques*, Paris, Klincksieck, 1976, p. 9-32.

³¹ *Ibid.*, p. 9-32.

1.2 LA SENSATION COMME SOURCE D'INSPIRATION POUR LA CRÉATION ARTISTIQUE

D'autres pratiques artistiques trouvent la source de leur création dans la relation entre le corps de l'artiste et son environnement. Le directeur du Théâtre Saragosse à Pau, Michel Vincenot³² prend l'exemple de la danse et de la poésie pour expliquer que pour lui, l'inspiration d'une œuvre provient du corps et plus précisément des bas-fonds et du creux de l'être.

1.2.1 LE RÔLE DES SENSATIONS EN DANSE

Michel Vincenot donne l'exemple de la danse contemporaine pour analyser le lien entre le corps et l'espace. D'abord, il considère l'espace comme un prolongement du corps. Pour Vincenot, le corps est un des éléments de la pensée. Il permet non seulement de percevoir les sensations, mais aussi de les partager. La présence du corps dans le temps et l'espace implique une ouverture des sens au monde et permet d'accéder aux bas-fonds de l'être pour dépasser les limites de l'intellect et de la connaissance. « Les imaginaires du corps se constituent à l'écoute de plusieurs mondes, au-delà même des signaux sensibles que chacun perçoit dans sa vie quotidienne.³³ » Vincenot croit qu'il n'y pas de limites à ce qui peut être capté par les sens. Le rapport à l'espace permet des possibilités de création infinies à l'artiste, donc à l'acteur, en stimulant tous ses sens. Il craint toutefois les mots, qui selon lui peuvent corrompre le sens profond de l'inspiration et de la création de l'artiste. En danse, les inspirations qui proviennent des sensations naissent dans le corps et sont transmises au public par le corps. En poésie et au théâtre, le corps est aussi présent mais bien souvent la parole intervient.

Les réflexions de Vincenot éclairent plusieurs aspects de notre processus. Certaines de nos improvisations dans des lieux réels nous ont fait vivre des sensations nouvelles, qui

³² Vincenot, Michel, « Le matin du verbe : imaginaires de la danse », chap. In *Les imaginaires du corps ; pour une approche interdisciplinaire du corps*, tome 2 de Claude Fintz (dir. publ.), Paris, L'Harmattan, 2000, p. 25-38.

³³ Fintz, Claude, *Les imaginaires du corps ; pour une approche interdisciplinaire du corps*, tome 2, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 26.

nous ont menée à des pistes d'inspiration très différentes de celles que nous avons précédemment explorées. Notre créativité était inspirée par les sens et échappait souvent à notre intellect. Comme en danse, ce sont les perceptions de notre corps qui sont à la source de notre création de *Soliloques*, bien au-delà des mots.

La chercheuse Dominique Commeignes³⁴ poursuit l'idée de Michel Vincenot en prenant l'exemple de la danse contemporaine pour affirmer que le corps est la meilleure source de vécus sensibles et qu'il peut en être à la fois le sujet et l'objet³⁵. Pour Commeignes, la tension entre la sensation brute et la transmission de senti fait naître un espace entre le sens et la forme, qui est l'endroit où se situe l'imaginaire. Elle soutient que le corps de l'être humain se définit par sa relation avec le monde et avec l'autre. Elle souligne l'importance de l'altérité dans la création en expliquant que la danse contemporaine :

(...) représente, par le type de travail auquel elle engage, un espace de recherche d'où peut jaillir l'espace de l'autre, y compris de cet autre, à la fois si intime et si étranger, qui est en quelque sorte l'autre de soi-même. Ainsi, la danse ouvre des espaces imaginaires qui ramènent à une approche sensible du corps, du corps en mouvement et du corps en relation (...) ³⁶

Pour notre expérimentation, cette relation avec l'autre définit par Commeignes se traduit par notre rapport avec les lieux réels où les improvisations se sont déroulées. Nous avons d'ailleurs choisi d'utiliser notre corps à la fois comme sujet et objet de notre expérimentation. Nous avons incarné les personnages principaux de nos improvisations, pour ensuite observer les sensations vécues dans les lieux réels où nous avons réalisé cette expérimentation.

³⁴ Enseignante à l'IUFM (Institut Universitaire de Formation de Maîtres) de Grenoble.

³⁵ Commeignes, Dominique, « L'imaginaire et la danse : la question du regard », chap. In *Les imaginaires du corps ; pour une approche interdisciplinaire du corps*, tome 2 de Claude Fintz (dir. publ.), Paris, L'Harmattan, 2000, p. 39-51.

³⁶ Fintz, Claude, *Les imaginaires du corps ; pour une approche interdisciplinaire du corps*, tome 2, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 42.

1.2.2 LE RÔLE DES SENSATIONS EN ÉCRITURE POÉTIQUE

Comme l'ont fait Vincenot et Commeignes en réfléchissant à la relation entre les sensations et le langage du corps en danse, Nicolas Castin³⁷ s'est questionné sur le rapport entre les sensations brutes et l'écriture poétique. Castin écrit que les poètes modernes tentent de saisir l'expérience de la sensation et de la sensibilité à la source de la pulsion créatrice. Pour lui, l'écriture poétique est fondée sur l'ouverture et l'intégration de l'être humain à ce qui est naturel et au monde qui l'entoure.

L'être humain établit une relation avec son monde par le regard qu'il pose et qu'il reçoit, explique Castin. Il aborde la vue comme un des sens privilégiés pour écrire de la poésie. Le regard porté par un auteur sur son monde, comme le regard que l'on pose sur lui, agit sur l'affect et le senti de ce dernier. Le toucher occupe aussi une place importante dans la poésie moderne, puisqu'il implique la rencontre des corps et parfois l'érotisme. Castin ajoute que le contact charnel est une pulsion très forte en poésie étant l'accès le plus intime à l'autre. Pour créer, le poète intègre un espace et l'habite comme le prolongement de son propre corps. Il puise dans le visible et le tangible de ce qui l'entoure, en y ajoutant sa propre chair sensible.

Pour Castin, la parole poétique tente de retrouver cet état premier qui existe en dessous des mots et des agissements. La poésie permet ce passage de la sensation au langage, bien qu'il existe une tension entre l'affect et parole. Le langage obéit à un système qui a ses règles et tout un bagage de sens qui lui est propre. Il y a donc toujours un risque de dénaturer la sensation première en la faisant passer par un système codé et chargé de signifiants comme la communication linguistique. Mais Castin croit que la chair d'un texte peut refléter l'expérience sensitive du poète, malgré ce passage difficile de la sensation au langage. Des rapports très étroits peuvent se tisser entre l'affect et le langage puisque que leur point de départ est le même, soit le corps et son appartenance à l'être : « Le langage est corps en ceci qu'il est circulation d'un dedans à un dehors, expression

³⁷ Castin, Nicolas, *Sens et sensible en poésie moderne et contemporaine*, Paris, Presse Universitaire de France, 1998, 241 p.

d'un senti par un sentant, et structuration d'une chair signifiante...³⁸ » Castin rapporte des propos de Simone De Beauvoir, pour qui le corps et l'esprit sont indissociables car aucun des deux n'arrive en premier. Le langage et la sensation surgissent du même endroit et prennent le même chemin pour passer de l'intérieur à l'extérieur. Et la parole constitue le passage de l'invisible au visible, conclut Castin.

Notre expérimentation a soulevé certaines craintes, qui ont été abordées par Castin. Écrire à partir des sensations que nous avons vécues en improvisation a été une aventure périlleuse. Nous souhaitions préserver nos inspirations de départ pour amorcer l'écriture de notre texte dramatique, sans trahir la source de notre création. Les quelques mois qui ont séparé les improvisations et la suite du processus d'écriture risquaient de nous éloigner des sensations brutes vécues en improvisation. N'étant plus dans les lieux réels lorsque nous avons écrit notre texte dramatique, les sensations appartenaient au passé. Les captations vidéo auraient pu nous être utiles pour reprendre contact avec les lieux et ce que nos sens y avaient vécu. Mais finalement, notre mémoire sensorielle nous a permis chaque fois de retrouver les sensations qui ont inspiré notre écriture.

Certaines critiques faites à l'endroit de l'improvisation, notamment soulevées dans les ouvrages de Jean-François De Raymond³⁹ et de Patrice Pavis⁴⁰, disent que le risque de la création par l'improvisation est de rester dans l'anecdote et la facilité. Dans ce cas, elle ne permet pas réellement d'agir comme inspiration pour créer. Cet aspect de notre travail était aussi une de nos craintes, soit de ne pas pouvoir créer des personnages et des univers riches et complexes en improvisation. Notre état d'ouverture par rapport aux lieux réels et l'écoute de nos sensations nous ont permis d'accéder à des zones créatrices profondes, en s'inspirant de pulsions brutes dont parle Nicolas Castin⁴¹. Notre travail d'écriture a toutefois été nécessaire à la création de *Soliloques*, les improvisations n'étant qu'une première étape d'écriture servant à faire jaillir les sources d'inspiration. Comme Castin,

³⁸ Castin, Nicolas, *Sens et sensible en poésie moderne et contemporaine*, Paris, Presse Universitaire de France, 1998, p. 92.

³⁹ De Raymond, Jean-François, *L'improvisation ; Contribution à la philosophie de l'action*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1980, 227 p.

⁴⁰ Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Collin, 2002, p. 171.

⁴¹ Castin, Nicolas, *Sens et sensible en poésie moderne et contemporaine*, Paris, Presse Universitaire de France, 1998, 241 p.

nous croyons que l'expérience sensible est à la source de l'écriture et que l'œuvre naît de la rencontre d'un artiste avec son monde.

CHAPITRE II

LES SENSATIONS ET LES LIEUX RÉELS COMME SOURCE D'INSPIRATION POUR L'ÉCRITURE DRAMATIQUE

Les premières étapes d'écriture de notre texte dramatique *Soliloques* nous ont permis de préciser notre sujet de recherche. Les différentes versions du texte et notre travail de réécriture étaient toujours inspirés par les mêmes éléments : les sensations que nous avons vécues en état de jeu lors des improvisations. Notre rapport avec notre environnement a donc été déterminant pour notre création, qui aurait été différente si nous avions créé dans une salle de répétition ou un théâtre. Dans ce deuxième chapitre, nous aborderons la pratique de deux créateurs reconnus, Richard Schechner et Éric Jean, deux hommes de théâtre qui ont souvent utilisé l'espace pour inspirer leur création. Les lieux réels à la source d'une création ne sont toutefois pas toujours accessibles jusqu'à la fin de processus de création. L'inspiration à partir de sensations vécues dans des lieux non-théâtraux peut donc rapidement appartenir au passé. C'est pourquoi nous aborderons ensuite la mémoire sensorielle, notamment développée par Checkhov et Strasberg, et nous observerons comment elle est intervenue dans notre processus de création.

2.1 LA CRÉATION *IN SITU*

De nombreux artistes, pensons aux peintres, ont créé leurs œuvres dans les lieux réels à la source de leur inspiration. La création *in situ* se pratique dans plusieurs arts et se concrétise de différentes façons, notamment en présentant ou en créant des spectacles dans des lieux non théâtraux. Quelques compagnies et artistes contemporains, d'ici et

d'ailleurs, ont exploré cette avenue. L'Américain Richard Schechner et le Québécois Éric Jean sont parmi ces créateurs qui ont utilisé et utilisent le lieu et l'espace à la source de leur création, comme nous l'avons fait pour *Soliloques*. Lorsque nous avons découvert la démarche artistique de ces deux hommes de théâtre, notre processus créatif était déjà bien amorcé, mais ils sont devenus des références pour la suite de notre création.

2.1.1 RICHARD SCHECHNER ET L'ENVIRONMENTAL THEATRE

À l'*Environmental Theater*, le metteur en scène Richard Schechner⁴² créait à partir du lieu et utilisait la sensation comme inspiration pour le jeu. L'espace était à la source des créations et de l'entraînement de ses acteurs, en plus d'être étroitement lié à tous les aspects de la performance théâtrale. Le premier principe de l'*Environmental Theater* était de s'inspirer de tout l'espace d'un lieu, qu'il soit associé aux spectateurs ou aux créateurs. Schechner travaillait à partir des possibilités infinies de l'espace, qui peut être transformé, articulé et animé⁴³. Selon lui, cet espace dépasse d'ailleurs les frontières créées par les murs du bâtiment dans lequel il travaillait avec ses créateurs, puisque tout lieu fait partie d'un environnement encore plus grand (la vie de la ville, l'espace temporel et historique et le rapport espace/temps). Pour Schechner, il n'y a pas d'espace vide ou mort⁴⁴, comme il n'y a pas de fin à l'espace⁴⁵.

Le travail d'exploration des acteurs et créateurs de l'*Environmental Theater* s'amorçait dans le lieu choisi pour le spectacle, bien avant que la pièce ne soit créée. Chaque fois qu'ils investissaient un lieu, ils faisaient des exercices pour entrer en relation avec leur environnement⁴⁶. Selon Schechner, l'espace est vivant au même titre que les acteurs et il faut le laisser avoir sa propre parole. Explorer l'espace ne signifie donc pas de faire ce que

⁴² Acteur, directeur de théâtre et professeur né en 1934 dans l'état du New Jersey aux États-Unis. Il est notamment reconnu pour ses travaux au *Performance Group* ainsi que pour l'*Environmental Theater*.

⁴³ Schechner, Richard, *Environmental Theater*, New York, Hawthorn books inc., 1973, 339 p.

⁴⁴ *dead space*

⁴⁵ Schechner, Richard, *Environmental Theater*, New York, Hawthorn books inc., 1973, p. 1.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 12.

l'on veut avec lui, mais plutôt d'observer ce qu'il est, comment il est construit et quelles sont les variations de ses rythmes.

Tout travail de jeu commence et se termine dans le corps. Schechner explique que le corps est un organisme à la capacité d'adaptation sans fin dont la présence ne s'arrête pas à la peau. Le corps inclut l'esprit, la pensée, les émotions, les sensations et la psyché. Les fonctions sensorielles, intellectuelles et émotionnelles du corps évoluent dans plusieurs organes internes qui peuvent aussi percevoir l'espace. Les changements d'état de l'acteur entraînent des transformations dans la chimie du corps, la pression sanguine, la respiration, la pulsation cardiaque, la dilatation vasculaire et la sudation. L'espace est un prolongement du corps, selon Schechner. L'acteur peut ainsi communiquer avec son environnement en sentant les centres et les lignes d'énergie, les frontières et les lieux d'interpénétration, d'échange, d'isolation, d'aura.

Schechner soutient que l'environnement influence tous les aspects d'une production théâtrale, soit l'entraînement des acteurs, le texte et la façon de l'interpréter, l'organisation de l'espace, ainsi que tous les éléments techniques. Aucune partie du travail n'est figée ou prédéterminée. Tout est en perpétuel changement et transformation. Il a écrit : « *The thing about environmental theatre space is not just a matter of how you end up using space. It is an attitude. Start with all the space there is and then decide what to use, what not to use, and how to use what you use.* »⁴⁷ Schechner ne parle pas du « comme si » de Stanislavski mais plutôt du « quoi », c'est-à-dire de la situation réelle sans projection imaginaire. Cet acte de mise à nue spirituelle se situe dans la zone entre le personnage et le « travail-sur-soi ». Avec Schechner, c'était donc les ressources de l'acteur qui, par le personnage et la mise en scène, se transforment et s'extériorisent sur scène⁴⁸.

Certains aspects de notre expérimentation ressemblent au travail de Schechner. Ses acteurs et lui-même créaient à partir des sensations provoquées par leur contact avec l'environnement. Plusieurs lieux de création de l'*Environmental Theatre* leur ont en plus

⁴⁷ Schechner, Richard, *Environmental Theater*, New York, Hawthorn books inc., 1973, p. 25.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 126

servi de lieux de diffusion, ce qui n'est toutefois pas notre cas. Les endroits utilisés pour notre expérimentation ne sont pas adaptés pour présenter *Soliloques* et ce n'était pas le but de notre démarche. Les lieux que nous avons choisis pour créer nous ont servi de source d'inspiration seulement. La relation entre notre corps et les lieux nous a suivie pendant tout le processus de création et elle nous apparaît toujours très présente dans le texte. Si un jour nous jouons *Soliloques*, ce spectacle ne sera pas présenté dans les lieux à l'origine de sa création, puisqu'ils ont été transformés pendant la réécriture. Toutefois, nous tenterons de puiser dans notre mémoire sensorielle pour retrouver nos inspirations de départ, nées de l'atmosphère des lieux. Pour toute autre comédienne appelée à interpréter les personnages de ce spectacle, nous espérons que notre texte porte les sensations qui nous ont suivie et inspirée pendant notre processus créatif. D'ailleurs, les artistes de l'*Environmental Theater* ne présentaient pas systématiquement leur spectacle dans les lieux où il a été créé. Mais lorsque les œuvres de Schechner étaient jouées dans des salles de théâtre, ses créateurs recréaient cette relation qu'ils avaient avec l'espace. Ils prenaient le temps d'investir le lieu et d'entrer en contact avec lui, quel qu'il soit.

2.1.2 ÉRIC JEAN ET LA CRÉATION PAR LE JEU

Le parcours du metteur en scène québécois Éric Jean⁴⁹ diffère certainement de celui de Richard Schechner, qui enseigne notamment à la *Tisch School of The Art* de la *New York University* et qui a abondamment réfléchi et écrit sur le théâtre et sur sa démarche créatrice. Éric Jean a déjà bien amorcé une carrière qui s'annonce prolifique. Toutefois, ses réalisations se concrétisent principalement dans la pratique, alors que Schechner évolue aussi dans le milieu universitaire et comme théoricien. Il est devenu une référence en théâtre et plusieurs ont déjà analysé son travail et s'y réfèrent. Nous associons tout de même les travaux de ces deux créateurs, parce qu'ils ont placé les lieux réels et leurs incidences sur l'artiste, au centre de plusieurs de leurs créations et de leurs réflexions.

⁴⁹ Éric Jean est aussi acteur et directeur artistique du Théâtre de Quar'Sous depuis 2004.

La démarche artistique de plusieurs réalisations d'Éric Jean a de nombreuses similitudes avec notre processus créatif. Depuis la création de sa pièce *Hippocampe* en 2002, il construit ses spectacles à partir d'improvisations dirigées avec des acteurs. Il a aussi utilisé ce même processus en 2004 pour écrire la pièce *Les Mains* en collaboration avec l'auteur Olivier Kemeid et en 2005 pour *Corps étrangers* avec l'auteur par Pascal Brullemans. En 2007, il a modifié sa démarche de création pour l'élaboration de son spectacle *Chasseurs*, en faisant improviser ses acteurs dans des lieux réels pour créer le spectacle. Plusieurs aspects du processus de création de ce spectacle d'Éric Jean s'apparentent à notre démarche d'écriture pour notre texte *Soliloques*.

Éric Jean ne se réfère pas aux dialogues ou aux mots pour créer un spectacle de théâtre. Il part plutôt du corps et des émotions, en utilisant les improvisations comme point de départ et en y retournant en cours d'écriture. Ce processus créatif permet aux acteurs, aux concepteurs et au metteur en scène de participer à l'écriture du texte⁵⁰. Le metteur en scène utilise différents matériaux pour nourrir sa création et celle des acteurs qui improvisent. Il explique que « les éléments de départ à partir desquels le processus de création s'enclenche, varient d'un spectacle à l'autre »⁵¹. Pour inspirer les improvisations, il utilise de la musique, des éclairages, des photos, des extraits de texte ou des éléments de décor. Les concepteurs interviennent parfois en cours d'improvisation pour faire entendre un bruit et ainsi proposer une piste d'histoire. Sa pièce *Les Mains* a d'ailleurs été créée sur scène. Les acteurs ont improvisé dans une scénographie élaborée à partir des thématiques de la pièce à écrire, soit le flamenco et l'univers poétique de Federico Garcia Lorca⁵². L'auteur Olivier Kemeid écrivait des amorces de texte à partir des improvisations, qui étaient remises aux acteurs aux répétitions suivantes. Des accessoires, éléments de décor, éclairages et costumes s'ajoutaient au fil des explorations⁵³, jusqu'aux représentations du spectacle.

⁵⁰ Rencontre entre Éric Jean et Elisabeth Locas, 13 février 2008.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Programme de la pièce *Les Mains*, présentée au théâtre de Quat'Sous du 18 octobre au 27 novembre 2004.

⁵³ Schryburt, Sylvain, « Un spectacle et une saison à quatre mains, » *Cahiers de théâtre Jeu*, no 115, février 2005, p. 26-29.

Éric Jean souhaite que ses acteurs soient baignés dans une atmosphère lors de la création du spectacle et qu'ils puissent la recréer en répétitions et la retransmettre aux spectateurs lors des représentations⁵⁴. Le fait d'inclure les acteurs et les concepteurs au processus de création permet de créer une organicité. Il croit que des liens plus profonds se tissent entre la musique, le décor, la lumière et les acteurs, que s'il avait procédé de façon plus traditionnelle⁵⁵. La pièce *Chasseurs* a été écrite à partir d'improvisations réalisées sur cinq jours dans des lieux réels inspirants. Les acteurs ont improvisé dans un cinéma, un hangar, un champ et le mât du stade olympique et avaient un écouteur pour suivre les indications d'Éric Jean⁵⁶. Au cours des répétitions qui ont suivi, certains fragments intéressants des improvisations ont été reliés les uns aux autres par l'auteur, le metteur en scène. Les acteurs jouaient ces amorces de texte et continuaient d'improviser. L'auteur et le metteur en scène jonglaient ensuite avec la structure tout en respectant ce qui avait été créé par les acteurs⁵⁷. Selon Brullemans, l'acteur est une muse dans ce processus de création. Pour Éric Jean, le processus de création de *Chasseurs* a été beaucoup plus difficile que pour *Hippocampe* et *Les Mains*. Les sensations et l'atmosphère créées en cours d'improvisation sont difficiles à traduire en mots. Transposer ce qui a été vécu dans des lieux réels à une scène de théâtre demande énormément de travail à l'auteur, au metteur en scène et aux comédiens⁵⁸. Bien qu'elle contienne beaucoup de risques, Éric Jean voit très peu de limites à sa démarche de création. Selon lui, une improvisation peut permettre d'aller très loin dans la construction d'une histoire ou dans la profondeur d'une émotion. Seul le langage demande parfois à être retravaillé si une plus grande poésie est souhaitée. Il ajoute que si la création plafonne à un moment, ce n'est pas la faute de la démarche, mais plutôt celle des créateurs, qui s'imposent leurs propres limites⁵⁹.

Notre source d'inspiration pour *Soliloques* est donc la même que pour *Chasseurs*, soit une série d'improvisations réalisées dans des lieux réels. Certains aspects de notre travail sont

⁵⁴ Jean, Éric, « Le théâtre, un art de raconter », *Cahiers de théâtre Jeu*, no 131, mars 2003, p. 130-133.

⁵⁵ Rencontre entre Éric Jean et Elisabeth Locas, 13 février 2008.

⁵⁶ Bilodeau, Josée, « Vertiges », *Id* (Montréal), 12 avril au 18 avril 2007, p. 39.

⁵⁷ Brullemans, Pascal et Jean, Éric, « Hippocampe ; Partir de rien pour tout inventer », *Théâtre ; Les cahiers de la Maîtrise*, no 8, 2003, p. 12-17.

⁵⁸ Rencontre entre Éric Jean et Elisabeth Locas, 13 février 2008.

⁵⁹ *Ibid.*

différents d'Éric Jean, puisque nous étions seule à improviser et nous n'avions pas de metteur en scène pour nous diriger ni d'auteur pour nous accompagner dans le processus d'écriture. Mais les lieux réels et leurs atmosphères restent le point de départ de nos créations. Les difficultés rencontrées par Éric Jean en cours d'écriture s'apparentent d'ailleurs à notre souci de reproduire l'atmosphère présente dans chacun des lieux des improvisations dans un texte dramatique, qui sera éventuellement joué sur scène. Au-delà de cette préoccupation, nous étions attentive à la préservation des sensations vécues dans ces lieux comme inspiration, jusqu'à la dernière version du texte *Soliloques*. Puisque notre expérimentation s'arrête à l'écriture du texte, qui sera joué à l'extérieur du cadre de cette recherche, nous n'avions pas de concepteurs ou de musiciens pouvant participer à la création de notre pièce comme l'a fait Éric Jean. Les lieux réels se chargeaient toutefois de créer un environnement sonore, une lumière, des images et des odeurs inspirantes pour stimuler nos sens et notre créativité.

2.2 LA MÉMOIRE DES SENS

Notre processus créatif a donc été mené en solitaire, contrairement à Éric Jean qui travaille avec une équipe d'artistes-créateurs. Bien que nous étions accompagnée d'un caméraman lors des improvisations, nous étions seule à savoir qu'elles étaient les inspirations dominantes à la source de notre création. Notre démarche d'écriture s'est déroulée sur plus de trois années, entrecoupées de pauses. Un outil important pour mener notre texte *Soliloques* à terme a donc été notre mémoire, plus précisément le souvenir des sensations vécues dans les lieux réels. D'une certaine façon, nous n'étions pas seule, car cette mémoire des sens nous a accompagnée tout au long de notre création.

Au début de notre processus d'écriture, nous avons visionné les captations de nos improvisations. Cet exercice nous plaçait face à notre propre image. En quelque sorte, nous sortions de notre corps pour nous observer et nous utiliser comme objet d'inspiration pour l'écriture. Notre recul n'était donc pas seulement psychologique ou temporel, mais

aussi physique et sensitif. Nous observions notre propre corps qui évoluait dans un lieu réel et en temps réel, alors que nous étions dans un autre espace, plusieurs mois plus tard. Malgré cette prise de distance, le visionnement des improvisations nous permettait de revivre les sensations que nous avons vécues dans ces huit lieux. Les odeurs revenaient, les saveurs, les sons, les textures, les couleurs, mais aussi les idées et les pulsions qui avaient surgi en cours d'expérimentation, que nous les ayons suivies ou non. Cette mémoire des sens, qui nous est apparue si fidèle à la réalité que nous avons vécue dans ces lieux, était probablement sélective et déjà quelque peu transformée. Mais cette sélection de notre mémoire sensorielle se manifestait de la même façon que pour des souvenirs de notre vie réelle.

Pendant le processus d'écriture de *Soliloques*, nous utilisions continuellement notre mémoire sensorielle. Chez Stanislavski et Strasberg, l'acteur puise dans son vécu pour revivre les sensations. Pour notre expérimentation, nos inspirations premières sont les sensations que nous avons vécues en improvisation. La différence entre notre démarche créatrice et celle de ces deux maîtres est que nous avons puisé dans le vécu sensible des personnages et des situations que nous avons créés en improvisation et non dans notre vécu personnel. Bien sûr, c'est notre propre corps qui a ressenti les sensations dans des lieux réels. Alors nous nous permettons d'utiliser le terme mémoire sensorielle pour expliquer comment nous avons pu préserver nos inspirations de départ. Les sensations vécues dans les lieux réels nous ont permis de créer différents univers dramatiques. En improvisation, nous ressentions les sensations afin de développer des situations et créer des personnages. Les sensations se sont donc partagées entre l'actrice et ses personnages. Notre création maintenant écrite, nous observons que notre vécu comme comédienne pendant les improvisations est étroitement lié, voire indissociable des personnages qui composent notre création.

Au début du processus d'écriture, certaines inspirations communes sont apparues d'un monologue à l'autre bien qu'ils avaient été créés dans des lieux différents. Par exemple, la sensation d'être observée par un regard extérieur était récurrente. Peut-être que la

présence de la caméra et du regard des autres nous ramenait à ce sentiment d'être en représentation. D'ailleurs, notre expérimentation nous obligeait à nous utiliser comme objet d'étude, donc à nous observer nous-même après avoir réalisé les expérimentations. Le rapport au temps des personnages, qui vivent tous dans l'urgence, est une thématique très présente dans les différentes histoires de *Soliloques*. Le sentiment de solitude des personnages, qu'il soit conscient ou non, revient aussi dans chacun des monologues. Le fait d'improviser seule, créant des personnages qui donnent accès à leur discours intérieur dans des lieux publics réels, a certainement contribué à ces thématiques similaires. La mort est aussi très présente dans *Soliloques*. Notre démarche d'écriture impliquant l'ouverture de nos sens a probablement favorisé l'éclosion de ce rapport sensible à notre corps, donc un rapport à la vie qui est indissociable de la mort.

Pour Richard Schechner, l'environnement influence donc toutes les étapes et les différents secteurs d'une production théâtrale. Il proposait à ses acteurs de l'*Environmental Theater* de ne pas jouer mais plutôt d'être, en créant à partir de la situation réelle et concrète et non pas de leur imaginaire. Eric Jean a quant à lui provoqué des rencontres entre les créateurs et des lieux réels pour qu'ils soient imprégnés de l'atmosphère qui les entourent. Il demandait à ces acteurs de s'inspirer de matériaux et de lieux appartenant à la réalité pour créer, comme nous l'avons fait pour *Soliloques*. Avec le recul, il est clair que les lieux réels où nous avons improvisé ont grandement influencé notre création. En fait, *Soliloques* n'existerait tout simplement pas si nous n'avions pas créé dans ces lieux. Les idées qui ont surgi, les sensations vécues et l'essence de chacun des personnages sont nées de ces rencontres entre nous (notre corps) et les lieux choisis (l'espace).

CHAPITRE III

EXPÉRIMENTATION : L'ÉCRITURE D'UN TEXTE DRAMATIQUE À PARTIR D'IMPROVISATIONS FILMÉES DANS DES LIEUX RÉELS

Nous avons amorcé notre expérimentation à la fin de l'année 2005. Nous souhaitons écrire un texte dramatique en état de jeu, c'est-à-dire en improvisant. À ce moment, notre sujet de recherche n'était pas encore précis, mais nous savions toutefois que l'actrice-auteure serait au centre de notre analyse. Nous avons donc établi un processus d'écriture en quatre temps. Un premier où nous allions improviser dans des lieux réels en étant filmée. Deux étapes réalisées en parallèle ont ensuite suivi, soit de transcrire des captations vidéo et de noter toutes les pistes d'écriture qui surgissent au cours du premier visionnement. La dernière étape était un travail de réécriture pour créer un texte dramatique. En cours de processus, nous avons identifié les sensations comme principale source d'inspiration, ce qui nous a permis de préciser notre sujet de réflexion. Nous allions observer comment les sensations ont été abordées et traitées dans le travail de l'acteur et comment elles se sont transposées dans l'écriture dramatique. Dans ce chapitre, nous allons décrire notre démarche de création pour l'écriture de notre texte dramatique *Soliloques*.

Comme Pierre Chabert à son *Atelier Solov-Chabert*, nous avons créé en nous inspirant des sensations brutes pour jouer et improviser. Pour ce faire, notre corps devait entrer en relation avec son environnement et rester ouvert à l'atmosphère de chacun des lieux d'expérimentation, comme l'enseignaient Stanislavski et Chekhov. Selon plusieurs créateurs et chercheurs, le corps est indissociable de l'espace. C'est pourquoi l'artiste qui reste en relation avec son environnement pour créer, évolue et se transforme selon les

changements perpétuels du lieu. Passeron soulignait d'ailleurs que l'espace a toujours une incidence sur l'artiste en création et se renouvelle constamment, car la nature n'est jamais figée. Selon certaines conceptions, notamment celles de Vincenot, le corps fait partie de l'espace et par le fait même il est le prolongement de la pensée humaine. Toujours selon lui, le corps peut dépasser la pensée humaine et créer en échappant à l'intellect. Nous avons tenté cette expérience dans notre première étape de création, lorsque nous avons réalisé les improvisations. Pour en observer les résultats, nous avons à la fois pris deux rôles : celui du sujet de notre réflexion et celui de l'objet de notre expérimentation. Pour observer notre relation sensorielle avec les lieux réels, nous devons d'abord nous abandonner aux sensations brutes, pour ensuite observer notre démarche et identifier la part créatrice qui provenait du corps et de nos sens. L'affirmation de Commeignes, qui écrit que l'être humain se définit par sa relation avec son monde, appuie notre démarche puisque les cinq personnages de *Soliloques* sont nés de cette relation. La source de notre texte s'appuie donc sur le contact avec l'espace et les sensations brutes vécues en temps réel, au moment même de la création. Une longue période d'écriture a suivie la série d'improvisation. Un défi s'est alors présenté à nous : Comment traduire toutes ces sensations et ces bribes de paroles en texte dramatique ? En analysant la poésie contemporaine, Castin a réfléchi à cette préoccupation. Le défi de l'écriture poétique est de trouver les mots justes pour traduire les pulsions et les sensations brutes à la source d'une création. Le texte doit refléter l'expérience sensitive du poète et la parole devient ainsi le passage de l'invisible au visible. Mais avant d'observer si les sensations vécues en improvisation transparaissent dans notre texte final, nous devons d'abord traverser le processus d'écriture de *Soliloques*.

3.1 NOTRE EXPÉRIMENTATION

À la fin de l'automne 2005, nous avons réalisé les improvisations filmées dans des lieux non théâtraux : un bureau, un passage souterrain, un pont, une buanderie, une taverne, une gare de triage, une chambre à louer à l'heure et un café (*voir app. A*). Nous avons

transcrit les textes des improvisations, parallèlement à la rédaction d'un journal de bord. À partir d'extraits et d'idées qui ont surgi au cours de la transcription, des amorces de textes ont été écrites dont quelques-unes ont été conservées pour l'écriture de *Soliloques*.

3.1.1 PREMIÈRE ÉTAPE : IMPROVISATIONS FILMÉES DANS DES LIEUX RÉELS

Chacune des huit improvisations était monologuée et durait trente minutes. Notre caméraman⁶⁰ agissait parfois comme témoin, d'autres fois comme interlocuteur. Nous nous étions fixée très peu de règles pour avoir le plus de liberté possible et pour nous permettre d'observer précisément les sensations qui agissaient sur nous en cours d'improvisation. Nous nous sommes donc laissée le choix de transformer les situations et les personnages, voire même de les changer complètement à plusieurs reprises au cours d'une même improvisation.

Les improvisations ont été réalisées en deux jours, à différents moments de la journée, parfois à l'intérieur et d'autres fois à l'extérieur dans le froid de l'hiver.

Jour 1 - 13 décembre 2005 :

- Un bureau du Palais de justice de Montréal vers 18h00
- Des passages souterrains de l'UQÀM vers 19h30

Jour 2 - 14 décembre 2005 :

- La passerelle du Pont Jacques-Cartier à 6h00 (très froid et venteux)
- Une buanderie du quartier Rosemont vers 7h30
- Une taverne de quartier dans Petite-Patrie vers 9h00
- Un chemin de fer dans le quartier Hochelaga vers 20h00 (très froid)
- Une chambre à louer à l'heure coin Papineau et Ontario vers 21h00
- Un café branché sur Sainte-Catherine Ouest près de Crescent vers 22h00

⁶⁰ Benoît Guérin.

Bien que nous ayons nous-même choisi les huit lieux réels, nous tentions de ne rien prévoir avant de démarrer les explorations. L'inspiration de chacune des créations improvisées devait trouver principalement sa source dans le lieu et les sensations réelles qu'il génère sur le corps de l'actrice-auteure. Une des idées centrales de l'expérimentation était de sortir du théâtre et de la salle de répétition (ou de l'écriture) pour créer un texte dramatique. Lors des improvisations dans les lieux réels, nos cinq sens étaient stimulés par des bruits, des images, des odeurs, des goûts et un contact réel avec l'environnement. En plus des éléments matériels, la présence de gens contribuait à l'atmosphère du lieu. Ces personnes faisaient partie de l'espace, en participant à l'environnement sonore, visuel et olfactif, ainsi qu'à tout l'univers sensitif. La caméra n'était pas cachée, il ne s'agissait donc pas de théâtre invisible et peu de gens sont venus nous parler. Mais le but de l'expérimentation n'était pas d'interagir avec ces personnes, bien qu'elles faisaient partie des éléments importants de l'expérimentation.

3.1.2 DEUXIÈME ET TROISIÈME ÉTAPE: VISIONNEMENT ET TRANSCRIPTION

Les deuxième et troisième étapes de notre expérimentation ont été réalisées simultanément. Nous avons transcrit les huit improvisations filmées à partir de quatre heures de captations vidéo, puis nous avons soulevé les pistes de création pouvant mener à l'écriture d'un texte dramatique. Au cours de la réalisation de ces étapes, nous n'étions pas en état de jeu mais le visionnement des improvisations nous faisait revivre des sensations similaires à celles ressenties dans les lieux réels. Les saveurs, les odeurs, les textures, les bruits et les images que nous avons perçus dans chacun des lieux, nous revenaient spontanément. Nous ressentions avec précision ces sensations, bien que ces étapes de visionnement et de transcription ont été réalisées environ six mois après l'expérimentation.

3.1.3 QUATRIÈME ÉTAPE : ÉCRITURE ET RÉÉCRITURES

Quinze courts monologues sont nés de la transcription et du visionnement des captations. Un travail d'épuration a suivi et cinq amorces de texte ont été conservées pour créer notre pièce de théâtre *Soliloques*. La structure de ce texte dramatique est composée de cinq soliloques, portés par cinq personnages différents, dont un se dédouble. Cette quatrième et dernière étape de notre expérimentation s'est concrétisée par un travail d'écriture et non par une création en état de jeu ou en improvisation. Mais comme lors des transcriptions, les sensations que nous avons vécues dans les lieux réels nous revenaient en mémoire et inspiraient notre écriture.

3.2 NAISSANCE ET PARCOURS DE LA SENSATION

Notre processus créatif nous a permis de développer de nombreux personnages et situations. Nous avons laissé tomber plusieurs pistes d'écriture en cours de création pour finalement laisser cinq personnages se succéder dans un texte dramatique monologué. Maintenant, d'où viennent-ils et quelle est la source de leur parole ? Nos inspirations, qu'elles soient dans la version finale du texte ou pas, étaient toutes issues de la même source : les sensations. Comment ces inspirations par les sens ont-elles influencé notre écriture ? Retrouvons-nous des traces de ces sensations vécues dans notre texte dramatique ? Pour répondre à ces questions, nous allons analyser notre parcours créatif à partir des huit lieux réels où nous avons improvisé. L'analyse de notre expérimentation pour chacun lieu sera divisée en trois parties. D'abord « Le lieu », où nous identifierons les éléments des lieux qui ont inspiré nos sens. Suivra « L'improvisation », où nous nommerons certaines pistes d'écriture inspirées par les improvisations. Puis « L'écriture », où nous décrirons la parole et les actions qui sont nées de cette expérimentation. Une quatrième partie nommée « Le passage » s'ajoutera à l'analyse des lieux qui ont donné naissance à un ou des soliloques. Dans cette partie, nous identifierons le ou les sens dominants de chacun des soliloques et s'il y a lieu, le ou les sens secondaires, pour

observer le passage des sensations du jeu (des improvisations) à l'écriture (au texte dramatique).

3.2.1 PREMIÈRE IMPROVISATION : BUREAU

3.2.1.1 Le Lieu

La première improvisation a été réalisée dans le bureau d'un juge de la Cour du Québec, au 14^e étage du Palais de Justice dans le Vieux-Montréal. Il était 18 heures, il faisait noir et le lieu était lentement déserté par les travailleurs et les visiteurs. Un des murs du bureau était complètement vitré et donnait sur la ville illuminée. Un autre mur était recouvert d'une bibliothèque de bois style acajou, remplie de livres juridiques. Le mobilier, les divans et le bureau étaient massifs et chaleureux et les tapis confortables. Une odeur d'huile essentielle ajoutait à la chaleur du lieu. De petites lampes éclairaient un peu l'espace. Une porte menait à une salle de bain privée, une autre à un corridor et une troisième au bureau de la secrétaire. Les murs étaient suffisamment insonorisés pour que les bruits de la ville ou des pièces avoisinantes soient à peine audibles. Seules quelques sirènes de véhicules d'urgence étaient clairement perceptibles à l'oreille. Le lieu évoquait le confort, la chaleur, le pouvoir et le savoir. Nous étions seule, accompagnée de notre caméraman, dans le bureau.

3.2.1.2 L'improvisation

L'improvisation a donné naissance à différents personnages. Le premier est une femme qui relie ensemble des attaches pour les feuilles trouvées sur le bureau, afin d'atteindre un record mondial et devenir célèbre. Le personnage suivant est inspiré d'une sirène d'ambulance. Cette femme est assise sur le bord de la fenêtre face à la ville illuminée et mouvementée, en pleine heure de pointe. Elle imagine ce qui est arrivé à la personne transportée en ambulance. Elle invente l'histoire d'une femme qui a eu un accident et qui va probablement mourir. Avant l'accident, cette femme avait rencontré sa mère pour la

première fois. Ensuite, les nombreux livres dans la bibliothèque nous ont inspiré le personnage d'une professionnelle performante qui ne s'est jamais posée de questions. Elle a une vie linéaire et en apparence réussie mais à la mi-trentaine, elle craque. Elle grimpe et escalade la bibliothèque murale en racontant qu'elle doit réapprendre à vivre et reprendre contact avec son corps. En touchant le bois des meubles et le tissu des divans, elle se confie comme si elle était chez le psychologue.

Plusieurs éléments réels de ce lieu ont stimulé nos sens et généré la création : les attaches pour les feuilles, les sirènes d'ambulance, la ville illuminée, les livres dans la bibliothèque, la structure de la bibliothèque, l'éclairage tamisé, l'odeur d'huile essentielle, l'insonorité du lieu et les textures du mobilier.

3.2.1.3 L'écriture

Un des personnages créés au cours de cette improvisation a inspiré quelques pistes d'écriture, par exemple celui de la psychologue qui s'installe dans les rayons de sa bibliothèque pour recevoir ses patients. Les sensations d'être recroquevillée en équilibre sur une tablette, de ne pas toucher le sol, d'avoir le visage près des livres et de sentir l'odeur de leur couverture de cuir, de l'encre et du papier, sont restées imprégnées dans notre mémoire. Encore aujourd'hui, l'évocation de ce moment de l'improvisation nous permet de revivre ce que nos sens ont capté dans ce lieu, bien que notre souvenir se soit probablement transformé avec le temps.

Nous avons amorcé l'écriture de deux histoires à partir de cette improvisation. D'abord celle d'une femme qui se réfugie dans les rayons de la bibliothèque de son bureau. Elle est étouffée par l'obligation de performance dictée par la société et elle doit enfiler des attaches pour les feuilles. Des livres parlent dans son dos et elle angoisse à cause de la surabondance d'informations. Le deuxième personnage que nous avons créé est celui d'une professionnelle qui ne peut pas toucher le plancher de son bureau, comme si elle était sur un radeau dans un océan rempli de requins. En cours d'écriture, nous avons amalgamé ces

deux personnages pour n'en faire qu'un. Une psychologue, prisonnière de sa bibliothèque, qui se cite toujours en exemple lors des consultations de ses patients. Elle parle à la troisième personne du singulier comme si elle discutait avec un patient, mais en réalité c'est sa vie qu'elle raconte. Elle offre du lait au chocolat chaud à ses patients. Le goût de ce breuvage, généralement associé à l'enfance, a probablement été inspiré par cette sensation d'être recroquevillée dans un des rayons de la bibliothèque comme pourrait le faire un enfant qui joue à cache-cache. Nous n'avons toutefois pas retenu cette piste de création pour l'écriture de *Soliloques*. L'amorce de ce monologue semblait se diriger vers des clichés peu concluants.

3.2.2 DEUXIÈME IMPROVISATION : SOUTERRAINS

3.2.2.1 Le lieu

Cette improvisation a été réalisée en soirée, dans les passages souterrains de l'Université du Québec à Montréal. Il faisait froid et nous étions dans des petits corridors sinueux. Le plafond était généralement bas et les couloirs poussiéreux se prolongeaient à perte de vue. L'éclairage au néon et la ventilation faisaient un bruit de fond constant. Les murs et les plafonds étaient recouverts de tuyaux de différentes grosseurs et de structures de métal, tous recouverts d'une épaisse poussière. Des tables, des monte-charge sur des véhicules motorisés et d'autres éléments du mobilier universitaire étaient empilés de façon chaotique dans des corridors sans issue. Des employés de l'UQÀM circulaient parfois, à bord de leur véhicule motorisé.

3.2.2.2 L'improvisation

L'improvisation commence avec un personnage qui se déplace en courant et en catimini dans les corridors, pour réaliser une mission secrète. La femme tourne les coins et ratisse le lieu en expliquant comment elle arrive à ne pas être vue. Elle utilise les tuyaux comme moyen de communication et écoute ce qui se passe dans les corridors. Elle fait ensuite des

traces dans l'épaisse poussière qui recouvre les tuyaux et transforme l'apparence du lieu. Elle grimpe sur un petit véhicule servant à transporter et soulever des matériaux. Elle devient une chroniqueuse télé de design intérieur et décrit les corridors et ses textures. Le lieu devient le palais de Buckingham, et la rampe du véhicule évoque un balcon du château. Telle une journaliste du *Paris Match*, elle rapporte des histoires anecdotiques et superficielles, principalement au sujet de la famille royale. Elle se déplace ensuite vers un bout de corridor, où des tables poussiéreuses sont empilées pêle-mêle. Elle devient un enfant en fugue, pour échapper à sa mère. Les tables lui servent de cabane où il passera la nuit. Il y cache son invention : une gomme qui fait de la musique lorsqu'elle est mâchée. L'enfant parle de sa mère et raconte qu'elle ne l'écoute pas et qu'elle le critique. Il a inventé cette gomme pour ne pas entendre ses réprimandes. Le personnage dévoile pourquoi il a créé cette gomme. Il souhaite accéder à la célébrité et à la richesse, pour devenir indépendant et s'éloigner de sa mère étouffante. L'enfant sent son visage sali par l'épaisse poussière du lieu. Cette sensation lui donne l'impression d'être monstrueux. Cet état l'amène à parler du Docteur Frankenstein et de l'homme qu'il a créé grâce à la science. Mais sa création s'est avérée physiquement terrorisante à cause de sa grandeur et de sa laideur. Le regard des gens a fait de cette créature un monstre incompris, même si ses premières intentions étaient généreuses et aimantes.

Le design, l'odeur et la texture des corridors, des tuyaux, de la poussière et des structures de métal, la résonance des sons qui voyagent dans les tuyaux, le bruit des néons, le monte-charge mobile et ses rampes, les tables empilées dans un corridor sans issue et la présence sporadique des employés suspicieux de l'UQÀM, sont des éléments qui ont inspiré les improvisations réalisées dans ce lieu.

3.2.2.3 L'écriture

Cette deuxième improvisation a été développée avec plus de profondeur que la première. Nous étions physiquement plus active et nous avons vécu davantage de sensations dans ce lieu. Plusieurs pistes de création sont apparues pendant la transcription. Nous avons

d'abord pensé à un personnage qui entend des voix. Celles-ci lui donnent des missions. Les mandats qu'elles lui proposent sont toutefois d'une grande banalité et se limitent à des actes quotidiens. Un autre personnage est apparu, soit celui d'une femme qui parle avec détachement de choses personnelles, émotives et intenses. Son ton est saccadé et presque télégraphique. Nous avons aussi développé l'histoire d'un enfant qui s'est enfui de chez lui et qui se cache de sa mère. Finalement, il nous est venu l'idée d'une émission de télé réalité où les concurrents peuvent gagner une vie de rêve en se faisant implanter une puce dans le cerveau.

Quelques monologues ont été amorcés à partir de cette improvisation. D'abord, un texte mettant en scène une animatrice de télé réalité qui communique avec les participants de l'émission grâce à une puce électronique installée dans leur boîte crânienne. Elle dirige les épreuves, qui ne sont que des tâches de la vie quotidienne. Les concurrents échouent et sont constamment déstabilisés, car ils doivent faire preuve de sensibilité et d'humanité. Ce monologue est issu de la fusion de deux personnages apparus en improvisation, soit celui qui recevait les commandes d'une voix pour réaliser des missions et celui de la chroniqueuse de la famille royale pour *Paris Match*. Le sentiment d'être observée, autant par les caméras de surveillance que par les employés de l'UQAM qui passaient, a probablement inspiré cette idée de télé réalité. Le décor métallique, les corridors sinueux et l'ambiance des souterrains ont inspiré la froideur du personnage de l'animatrice et l'envie d'explorer les bas-fonds de la nature humaine. Cet environnement étouffant créé par les plafonds bas, l'éclairage au néon et la saleté des souterrains nous a inspirée des concurrents captifs et menacés. Cette amorce de texte n'a pas été retenue pour l'écriture de *Soliloques*. Le conflit de cette histoire impliquait trop de personnages et nous apparaissait trop complexe pour qu'elle soit monologuée et développée dans un court soliloque.

Nous avons écrit un deuxième monologue à partir de cette improvisation. Il met en scène un enfant qui s'est enfui de sa mère manipulatrice. Il se cache dans une cabane de fortune, inspirée par les tables poussiéreuses et empilées dans les souterrains. L'enfant a

créé une invention qui selon lui, le rendra riche et célèbre. Il cache sa création, une gomme qui fait de la musique, dans sa nouvelle maison. Il dit l'avoir créée pour faire taire les voix extérieures, dont celle de sa mère. L'enfant explique que les livres ont aussi cet effet de faire taire les voix. Son livre préféré est *Frankenstein*. L'enfant est fasciné par cette histoire du Docteur Frankenstein qui veut créer un homme pour briser sa solitude. La créature du scientifique a un physique terrifiant et sera perçue comme un monstre, même si elle veut aimer et être aimée. Cette amorce de monologue a été utilisée pour la création de notre texte *Soliloques*. Elle s'est transformée au cours du processus d'écriture, mais l'image de Frankenstein est restée et s'est précisée. La sensation de monstruosité est devenue l'inspiration principale du soliloque intitulé *Le Manque*, qui raconte l'histoire d'un fœtus qui naît prématurément à cause de sa mère intoxiquée à l'héroïne. Le bébé naît avec un visage monstrueux, en plus d'être dépendant à cette substance. Ce soliloque met en scène la naissance de ce personnage, mais aussi de sa parole et de sa conscience, qui se développent au rythme du déroulement de l'histoire.

3.2.2.4 Passage

a) Le Manque

Un des deux sens dominants du premier soliloque de notre texte dramatique *Le Manque* est le toucher. Le contact du fœtus/bébé avec l'intérieur du ventre de sa mère, le liquide amniotique, les tensions, les violences du père, les effets de l'héroïne sur le corps et les contractions sont au centre de l'action de la première partie du soliloque *Le Manque*. Le bébé vit ensuite sa naissance et ressent la pression du sexe de sa mère, l'arrivée de l'oxygène dans ses poumons et le contact de l'air sur sa peau. Les premiers moments de son existence, vécus entubé dans un incubateur, laissent aussi une grande place au toucher. La sensation des tubes branchés sur son visage et sur son corps, les manœuvres médicales des médecins, les caresses de l'infirmière à travers le gant qui lui permet d'être touché, ponctuent l'action de la deuxième partie du soliloque.

Pendant l'improvisation qui a inspiré *Le Manque*, le contact des différentes parties de notre corps avec des éléments du lieu a été une sensation importante. Notre position recroquevillée sous les tables empilées des souterrains s'apparente à la position d'un bébé dans le ventre de sa mère. La proximité des barreaux formés par les pattes des tables créait un espace clos, comme le ventre de sa mère et l'incubateur où il amorcera sa vie. La froideur du lieu et du mobilier, comme le froid ressenti par le bébé à sa naissance, était présente pendant l'improvisation. Finalement, la sensation d'être monstrueux, survient à la fin du soliloque. Lors de l'improvisation, le contact de la saleté sur notre visage a nourri cette idée d'être physiquement monstrueuse. C'est d'ailleurs cette sensation qui nous a inspiré l'histoire de ce bébé Frankenstein, un bébé à naître déformé par l'héroïne. Dans le texte toutefois, cette prise de conscience d'être physiquement monstrueux vient du regard des autres, et non du toucher.

L'ouïe est le deuxième sens dominant dans l'écriture du soliloque *Le Manque*. Lorsque le fœtus/bébé est dans le ventre de sa mère, il écoute ce qui se passe à l'extérieur. Il ne comprend pas tout, mais il entend sa mère chanter, se bagarrer avec son père et souffrir lors de son accouchement prématuré. À la naissance du bébé et dans son incubateur, la même chose se produit, mais il commence à comprendre quelques mots. En écoutant les voix du personnel médical et des visiteurs voulant adopter un enfant, il en apprend peu à peu sur sa vie incertaine et sa tragique arrivée dans le monde. Ce soliloque a une narration quelque peu surréaliste, puisque le personnage sur scène est un fœtus/bébé racontant sa vie. Avant de venir au monde, il s'exprime avec peu de mots et après sa naissance, il fait des phrases de plus en plus complètes. Mais tout au long du soliloque, ce personnage se raconte alors qu'il n'est pas en âge de parler, comme s'il avait la préscience de sa vie.

Lors de l'improvisation, le sens de l'ouïe était aussi très présent. Dans les corridors souterrains, nous étions à l'écoute des bruits extérieurs provoqués par la tuyauterie, la ventilation, l'éclairage aux néons et le passage de petits véhicules. Notre personnage en fugue était à l'écoute du monde environnant. Un autre personnage, une sorte d'enquêteur

ou d'agent secret, entendait des voix dans sa tête. Cette idée a été reprise et transformée pendant l'écriture. Elle est devenue cette voix du fœtus/bébé qui raconte sa vie et ce qu'elle pourrait devenir, alors qu'il ne sait pas encore parler, ni comprendre les mots.

Le goût est un sens secondaire dans le texte. Il est très présent, mais de façon transposé. Il s'agit du goût de l'héroïne, consommée par la mère pendant sa grossesse. La drogue crée plusieurs sensations physiques et psychologiques dans tout le corps du fœtus/bébé. Cette substance n'est donc pas seulement associée au goût mais à de nombreuses sensations. Nous faisons toutefois un lien entre la notion de plaisir relié au goût et la consommation d'héroïne. Pendant l'improvisation, nous mâchions une gomme. Son goût sucré et l'action de mâcher nous ont inspiré ce personnage d'enfant, qui invente une gomme pouvant chanter des chansons et ainsi calmer les voix dans sa tête. La gomme agissait donc comme un apaisement et lui procurait du plaisir. Dans *Le Manque*, l'héroïne tient le même rôle que la gomme-musicale dans l'improvisation, car en plus de procurer du plaisir et d'apporter un apaisement, le jeune personnage ne veut plus se défaire de sa gomme. Ce sentiment de dépendance a inspiré notre écriture et nourri la création du fœtus/bébé intoxiqué de notre premier soliloque.

Les sens dominants du toucher et de l'ouïe, puis le sens secondaire du goût, sont donc à l'avant-plan dans le texte *Le Manque*, en plus d'avoir inspiré l'improvisation dans les corridors souterrains. Les sensations ont été quelque peu transposées pendant le processus d'écriture, mais les sens qui ont été le plus stimulés au départ sont tout de même restés au centre de l'écriture de ce soliloque.

3.2.3 TROISIÈME IMPROVISATION : PONT

3.2.3.1 Le lieu

L'improvisation sur la passerelle du pont Jacques-Cartier a été le point de départ d'une longue journée de création. Il était 6 heures du matin, il faisait très froid et le soleil n'était

pas encore levé. Le vent et la présence du fleuve sous le pont décuplaient les effets du froid. De nombreuses voitures traversaient déjà le pont pour entrer dans la ville de Montréal. Les moteurs et le passage des voitures sur la route glacée créaient une vibration et faisaient un bruit qui nous obligeait à crier. Le froid transformait peu à peu notre élocution et notre corps, lequel bougeait pour se réchauffer. La marche sur la passerelle en pente et le froid modifiaient notre respiration, qui devenait de plus en plus courte.

3.2.3.2 L'improvisation

L'improvisation a commencé avec une marche rapide pour se rendre au-dessus de l'eau. À la vue de la ville et du fleuve, un personnage naît. Une femme réfléchit sur le suicide. Elle s' imagine ensuite dans une prison, faisant face aux barreaux de la grille qui la séparent du vide. Puis elle se questionne sur les gens qui, à la levée du jour, travailleront dans les tours à bureaux. À la vue du fleuve, elle rêve de voir la mer et de vivre dans les immeubles richissimes qu'elle aperçoit au loin. Elle se met à engueuler les gens qui évoluent dans ce monde de performance et qui ne la voient pas. À cause du bruit des voitures, elle doit crier pour se faire entendre. Elle rebrousse chemin en parlant du froid et de ses orteils engourdis et s'arrête au-dessus d'un terrain de stationnement. Elle devient un homme qui salue ses collègues camionneurs. Le fait d'être emmitouflée dans ses vêtements d'hiver lui rappelle son enfance, une période où les épais vêtements chauds l'empêchaient de se mouvoir habilement. Elle devient ensuite une enfant qui parle de sa poupée et de bonbons qu'elle marchande à un ami. Le personnage se transforme finalement en une femme blessée. Elle engueule quelqu'un parce qu'elle arrive difficilement à le comprendre.

Le bruit des voitures, les vibrations de leur passage, la vue de la ville et du fleuve en contre-plongée, la noirceur, le grillage et ses barreaux qui longent la passerelle donnant sur le fleuve, les immeubles résidentiels et les tours à bureaux du centre-ville, le froid qui transperce le corps, l'épaisseur des vêtements d'hiver et le froid qui transforme l'élocution

et qui gèle les voies respiratoires sont les principaux éléments qui ont agi sur nos sens pour inspirer la création de personnages et de situations.

3.2.3.3 L'écriture

Cette improvisation a inspiré différentes pistes de création. Nous avons créé le personnage d'une femme sur le point de se suicider dans la sérénité, car elle met fin à ses jours de la façon de son choix. Une autre idée a aussi été utilisée pour la création d'un personnage, soit celle d'un fœtus qui est impatient de naître et de s'offrir au monde.

Nous avons développé l'histoire d'une femme qui veut mourir en sautant du haut d'un pont. Elle voit cet acte comme un défi excitant et un aboutissement libérateur, comme une kamikaze qui est heureuse de donner sa vie pour soutenir ses croyances. Elle a préparé le grand jour en organisant une grande fête avec les gens qu'elle aime. En réalité, ils sont invités à ses funérailles. Cette femme voit défiler sa vie et dévoile ses désirs inassouvis. Elle aurait souhaité avoir la vie qu'ont les professionnels qui travaillent dans les grandes entreprises et qui habitent les richissimes appartements près du fleuve. Elle s'en prend aux gens qui vont assister au spectacle de sa mort sans payer. Elle se révolte contre ces gens qui n'osent pas la regarder, craignant de bouleverser leur quotidien. Elle se laisse tomber dans le vide en espérant trouver dans la mort un petit coin tranquille où elle pourra se reposer. *Plusieurs sensations imprimées dans notre mémoire ont dirigé l'écriture de cette amorce de texte.* L'attraction du vide, lorsque nous marchions sur la passerelle à la haute clôture grillagée, a inspiré l'idée du suicide. Ensuite, la sensation de froid et la présence de l'eau glaciale du fleuve ont inspiré le désir d'être sur une plage ensoleillée. Cette idée évoque pour nous des souvenirs d'enfance, et nous plonge dans une nostalgie que nous avons utilisée pour développer le personnage de cette femme. L'envie d'abandonner et le sentiment d'impatience de notre personnage, qui décide finalement de sauter dans le vide, ont probablement été provoqués par la fatigue et la basse température. La douleur que nous ressentions aux orteils à cause du froid a inspiré l'écriture. Cette amorce de monologue n'a pas été retenue pour notre création. Nous avons

déjà écrit sur le suicide dans le passé et nous souhaitons explorer des pistes d'écriture différentes. Le rapport à la mort est toutefois très présent pour la majorité des personnages de notre texte dramatique. De plus, certaines idées issues de l'improvisation sur le pont ont été reprises dans des monologues principalement inspirés d'autres lieux. Le personnage du soliloque *Le manque* raconte l'histoire d'un fœtus qui a la prescience de sa vie, alors que celui qui s'intitule *La perte* met en scène une femme qui porte son cancer comme une bombe sur un kamikaze.

3.2.4 QUATRIÈME IMPROVISATION : BUANDERIE

3.2.4.1 Le lieu

Cette improvisation a été réalisée vers 7 heures 30 du matin, dans une buanderie dans le quartier Rosemont à Montréal. Un restaurant de style café est adjacent à la salle de lavage. L'espace de la section buanderie est tout blanc et très éclairé, principalement par des néons. Le son circulaire des moteurs des machines à laver et à sécher crée un bruit de fond constant. Une chaîne de radio musicale se fait entendre en arrière-plan. Quelques personnes, des clients ou des employés, vaquent à leurs occupations. La plupart restent dans la pièce adjacente, soit le petit restaurant. Des odeurs de savon et de café se mélangent. Après avoir improvisé sur la passerelle du pont, nous nous réchauffons peu à peu en buvant un café.

3.2.4.2 L'improvisation

Le premier personnage lit un journal en buvant un café. Il s'arrête à la page des petites annonces de rencontres. À la vue de la machine pour faire de la monnaie, ce personnage féminin commence à parler de sa phobie pour ce type de machine. Elle dévoile une expérience traumatisante de son enfance, où elle avait eu à changer un dollar pour quatre pièces de vingt-cinq sous dans une de ces machines, à la demande de sa mère. Elle avait eu peur du bruit et du mécanisme de cette machine, qui lui avait fait vivre la première

expérience difficile de sa vie. Elle en avait d'abord voulu à sa mère, pour ensuite décider d'entrer dans le monde adulte. La femme trouve un tablier dans le panier d'objets perdus. Le personnage se transforme en serveuse d'un restaurant de quartier sur le point de changer d'emploi pour travailler dans un restaurant à déjeuner. Elle décrit avec enthousiasme les vêtements qu'elle aura à s'acheter pour ce nouveau travail. Elle commence à vanter les mérites des magasins ouverts 24 heures par jour. Ils deviennent peu à peu une obsession pour elle. Elle se tourne vers une petite vitre donnant sur une autre pièce. En voyant son reflet, le personnage se transforme une fois de plus. Une femme touche différentes parties de son visage et de son corps, en regardant son reflet dans la vitre. Elle plonge dans sa mémoire pour tenter de se rappeler l'apparence de son corps à différents moments de sa vie. Elle se remémore une petite robe rose qu'elle avait quand elle était petite. Sa mère ne voulait pas qu'elle la porte pour sortir tant elle était usée.

Ce lieu a grandement stimulé nos sens et il a été très évocateur pour développer les improvisations. Le café, la machine pour faire de la monnaie, l'odeur de savon, le tablier de serveuse, l'éclairage au néon, la vitre et le reflet du visage et du corps dans la vitre ont donné naissance à différents personnages intéressants. Le flot d'inspiration provoqué par cette buanderie fut une surprise pour nous.

3.2.4.3 L'écriture

La buanderie-café a été un des lieux les plus inspirants pour l'écriture de *Soliloques*. Plusieurs idées ont surgi lors de la transcription de la captation et trois monologues sont réellement nés de l'expérimentation dans ce lieu. Dès le début de l'improvisation, l'odeur du savon et le bruit des machines à laver nous ont menée vers l'enfance. L'observation de notre reflet dans une vitre nous a inspiré le personnage d'une femme qui observe les ravages d'un cancer sur son corps. Une bruyante machine pour faire de la monnaie a mené à la création d'une femme terrorisée depuis son enfance par ce type de machine. Et

l'éclairage aux néons nous a inspiré un troisième personnage, soit celui d'une femme qui est obsédée par les commerces ouverts 24 heures.

Un premier texte racontait d'abord l'histoire d'une femme dans la trentaine qui aperçoit son reflet dans une vitre. Elle est surprise par la fatigue qui marque déjà les traits de son visage. Elle touche son visage et la peau de son corps, en essayant de se remémorer ses souvenirs d'enfance. Elle tente de se rappeler son visage et la perception qu'elle avait d'elle-même à l'âge de six ans, douze ans et vingt ans. En fouillant dans sa mémoire, elle se rappelle une petite robe rose qui la faisait se sentir comme une princesse. Cette amorce de texte dramatique reprend un moment précis de notre improvisation dans la buanderie. Nous avons conservé ce monologue pour l'écriture d'un des soliloques de notre texte dramatique, intitulé *La Perte*, mais il a été grandement modifié. Le rapport à l'usure du corps et à l'approche de la mort a cependant été conservé. *La Perte* met en scène une femme atteinte d'un cancer. Elle tente d'y survivre en luttant contre les effets de la maladie sur sa féminité.

Un deuxième monologue a été écrit à partir de cette improvisation dans la buanderie-café. Le soliloque intitulé *La Peur* a été inspiré par le bruit d'une machine pour faire de la monnaie. Il met en scène une femme qui termine un voyage au Népal. Elle porte une robe rose fleurie, qu'elle couvre d'un manteau pour aller seule au marché. Un marchand de thé la retient de force. Il veut la marier pour aller vivre au Canada. L'homme est obnubilé par sa robe. Elle regarde ses vêtements et replonge dans un mauvais souvenir d'enfance, où elle portait une robe semblable. Lorsqu'elle avait six ans, son professeur lui avait demandé de changer un billet de un dollar en quatre pièces de vingt-cinq sous, pour résoudre un problème mathématique. Elle avait dû sortir seule de la classe et parcourir les corridors de l'école pour atteindre la bruyante machine. Elle décrit sa peur provoquée par les bruits de cette machine et la revit. Ce souvenir d'enfance alterne avec le présent de cette femme, paralysée par la peur dans la boutique de thé. Des passages de l'improvisation dans la buanderie se retrouvent presque textuellement dans l'histoire du souvenir d'enfance de ce soliloque. Des sensations vécues au cours d'une autre

improvisation, soit celle réalisée dans les souterrains de l'UQÀM, ont aussi inspiré les corridors menaçants du souvenir d'enfance du personnage.

Le troisième monologue issu de l'expérimentation dans la buanderie-café a été presque calqué sur la transcription de l'improvisation, du moins pour sa première version. Le soliloque *L'Éternité* raconte l'histoire d'une serveuse d'un petit restaurant de quartier ouvert 24 heures. Elle a trouvé un nouvel emploi dans un restaurant à déjeuner et parle avec fierté de l'uniforme qu'elle a dû acheter dans un magasin ouvert 24 heures. Elle encense ces commerces qui ne ferment jamais et qui lui permettent de vivre à son rythme et de toujours se sentir vivante. Cette fascination pour les lieux publics ouverts 24 heures dégénère en obsession provoquée par une peur de la mort. Dans une première version de ce monologue, le personnage semblait dans la folie, en plus d'être gelé par des anxiolytiques et des calmants. Elle s'enchaînait aux étagères d'un magasin pour qu'il reste ouvert à jamais. La déchéance de cette femme n'apparaît plus dans la dernière version de ce soliloque, qui se termine sur une fin ouverte. Le personnage de ce monologue a été créé à partir des sensations provoquées par le goût du café, la fatigue du petit matin, un tablier laissé sur le comptoir de la buanderie, l'odeur et le brouhaha du petit restaurant où nous avons improvisé.

3.2.4.4 Passage

a) La Perte

Le toucher et la vue sont les sens dominants du texte *La Perte*. Le personnage féminin de ce soliloque, une femme atteinte d'un cancer mortel, souhaiterait être regardée, désirée et touchée. La maladie et les traitements pour la guérir ayant ravagé son corps, elle ne se voit plus comme une femme désirable. Seule à un arrêt d'autobus et vêtue d'un léger imperméable en plein hiver, elle cherche le regard des autres, principalement celui des hommes, pour continuer d'exister. Elle projette sur les passants ses désirs charnels, provoqués par ses sens. Elle aimerait être touchée par ces hommes et être pénétrée par leur sexe, espérant ainsi repousser la mort. Elle souhaite et imagine que ses envies se

concrétisent, mais se bute à des résistances l'empêchant d'aller au bout de ses pulsions et de réellement vivre les sensations.

Pendant l'improvisation, les sens du toucher et de la vue étaient vraiment interpellés. Le personnage féminin touchait son corps et ses formes en regardant son reflet dans une vitre. Les premières versions du processus d'écriture de ce soliloque reproduisaient ces actions. Une femme touchait et regardait son corps dans un miroir, remarquant le passage du temps sur sa peau. Le résultat était plutôt narcissique et inintéressant. Nous avons donc poursuivi l'écriture en s'inspirant des mêmes sensations, mais en travaillant à partir du regard de l'autre. Ce revirement en cours d'écriture nous a permis de créer ce personnage féminin en manque du regard, du désir et du contact de l'autre.

Les sens dominants de l'écriture du soliloque *La Perte* et de l'improvisation sont les mêmes, mais ils sont transposés. Les sensations liées au toucher et à la vue étaient vécues et ressenties lors de l'improvisation. Dans le texte, le personnage est en quête de ces sensations, sans les vivre réellement. Depuis que le cancer menace sa vie et laisse des traces apparentes sur son corps, cette femme est en manque de regards et du désir des hommes. Alors, elle les espère et les imagine. Pour contrer Thanatos et sa pulsion de mort causée par la maladie, elle interpelle Éros et sa pulsion de vie en s'abandonnant à ses désirs charnels et sexuels. Les sensations liées au toucher et à la vue se concrétiseront, du moins par la force de son imaginaire, vers la fin du soliloque. Par exemple, elle sent le médecin entrer en elle pour lui annoncer que sa mort est proche. La tension causée par cette situation lui fait vivre des sensations similaires à une jouissance sexuelle explosive, une montée vers un orgasme, qui sera peut-être le dernier.

b) La Peur

Le premier sens dominant du soliloque *La Peur* est l'ouïe. La peur de la machine pour faire de la monnaie est restée au centre de cette partie de notre texte dramatique. La vue est le second sens dominant dans ce texte, mais il ne s'était toutefois pas imposé lors de notre première étape de création. À l'inverse, les sens du toucher et de l'odorat ont

réellement inspiré notre improvisation, mais ils sont peu présents dans le texte final de ce soliloque. Le sens du goût s'est fait discret mais constant pendant notre expérimentation, puisque nous buvions du café en improvisant dans la buanderie. L'importance de l'inspiration créée par ce sens est réapparue dans les dernières versions de l'écriture de *La Peur*. L'envie de prendre un thé, qui prend la place du café de l'improvisation, est ce qui déclenche l'action du personnage féminin à l'âge adulte. Cette envie mène cette femme dans une boutique de thé, lieu où ressurgira un souvenir d'enfance lui ayant fait vivre une grande peur. Le goût est donc le sens secondaire de ce soliloque.

Le toucher et l'odorat n'ont pas traversé les différentes étapes d'écriture de *La Peur*. Dans certaines versions de ce texte, où l'histoire de l'enfant effrayé par la machine à monnaie constituait presque entièrement ce soliloque, le sens du toucher était très développé. Les sensations créées par le contact de l'argent dans sa main avaient pris beaucoup d'importance à une certaine étape de l'écriture. Mais ces parties du texte ont été majoritairement coupées. Le toucher a donc moins d'importance dans le texte final. Seuls deux moments placent ce sens à l'avant-plan. D'abord celui où le vendeur de thé s'approche de la femme pour l'amener derrière le comptoir. Ensuite, le moment où le professeur pousse l'enfant vers la sortie de la classe. L'odorat a été un sens inspirant pour l'improvisation, mais il n'a jamais vraiment été présent dans le texte. Dans la buanderie, notre odorat était sollicité par des odeurs qui nous rappelaient notre enfance, soit celles du savon, de l'assouplisseur, de la cuisson et du café. Ces odeurs ont inspiré la création du personnage, mais elles ne sont pas présentes dans le texte.

Après l'ouïe, la vue est le second sens dominant dans *La Peur*. Toutefois, il n'était pas très important lors de l'improvisation. La vue de la machine pour faire de la monnaie participe à effrayer le personnage enfant, mais ne domine pas l'écriture de ce soliloque. L'importance des sensations liées à la vue est apparue en cours d'écriture, en développant l'histoire de la femme en voyage au Népal. Le regard des autres sur ses différences est l'élément déclencheur du conflit entre elle et le vendeur de thé. Les Népalais l'identifient comme une étrangère, dès qu'ils l'aperçoivent. Ses traits ne sont pas les mêmes, ses mœurs

et sa façon d'agir non plus. Elle voudrait être transparente et passer inaperçue en allant se chercher un thé, mais la femme nord-américaine est souvent mal perçue au Népal. De plus, sa robe rose attire l'attention. Dans ce soliloque, le sens de la vue se concrétise donc par le regard des autres. Il occupe ainsi une place importante dans la situation menaçante vécue dans la boutique de thé et dans les rues de Katmandou. La vue de sa petite robe rose fleurie est d'ailleurs l'élément qui lui rappelle sa mésaventure avec la machine à monnaie et le regard sévère de son professeur lorsqu'elle avait six ans.

Il y a eu de nombreuses réécritures pour le soliloque *La Peur*. L'histoire s'est transformée et la trame de la femme en voyage à Katmandou a été créée en cours d'écriture. Elle est vaguement inspirée d'événements et de sensations que nous avons vécus lorsque nous sommes allée au Népal, pendant la rédaction de notre texte dramatique *Soliloques*. Toutefois, ce voyage et ce que nous y avons vécu ne faisaient pas partie de notre série d'expérimentations dans des lieux réels. Finalement, tous les sens ayant inspiré l'improvisation ne sont pas les mêmes que dans le texte final. Mais un des sens dominants à la source de ce texte, l'ouïe, a fait le passage du jeu à l'écriture.

c) L'Éternité

Le soliloque *L'Éternité* est celui dont l'écriture se rapproche le plus de l'improvisation à sa source. Un des deux sens dominants de ce texte est le goût. Le personnage féminin de ce soliloque, une serveuse de restaurant de quartier, parle en étant toujours sur le point de s'allumer une cigarette. Elle fume pour se sentir en vie. Elle explique que les sensations procurées par la cigarette dans son corps la rassurent, lui rappelant qu'elle est vivante. Cette envie de fumer ne sera jamais comblée, puisqu'elle n'allumera jamais sa cigarette. L'odorat et le toucher sont les sens secondaires dans le texte *L'Éternité*. Le personnage de la serveuse revient d'une buanderie 24 heures, pour laver les vêtements qu'elle portera dans le restaurant à déjeuner où elle vient d'être embauchée.

Pendant l'improvisation dans la buanderie-café, le sens du goût a été stimulé par le café que nous buvions et aussi par cette envie de fumer une cigarette. Quant à l'odorat, ce sens

a été réveillé par les odeurs de savon, de café et de nourriture. Ces sensations liées aux odeurs nous ont inspiré le personnage d'une serveuse de restaurant de quartier, qui fait son lavage dans une buanderie. Le personnage créé en improvisation ressemble donc énormément à celui du texte final.

Les sensations ayant inspiré l'obsession de cette femme pour les lieux publics et les commerces ouverts 24 heures sur 24 n'ont pas été évidentes à identifier. Nous avons fait plusieurs détours avant de les trouver. D'abord, le trouble de ce personnage de serveuse s'exprime par son côté excessif et obsessif. Elle craint la mort et elle la combat par un désir d'éternité, en essayant de ne pas dormir. Elle aimerait être le plus souvent possible dans des lieux publics pour avoir le sentiment d'exister, puisqu'elle y est vue et entourée. Elle travaille donc dans un restaurant de quartier ouvert 24 heures sur 24 et elle appréhende son nouvel emploi dans un restaurant à déjeuner, malgré tous les avantages de ce nouveau lieu de travail. Pour éloigner la mort, elle se préoccupe notamment de la propreté et tient à ce que ses vêtements soient fraîchement lavés. Ensuite, dans la buanderie-café où nous avons improvisé, le rapport au temps était particulier, comme le personnage de *L'Éternité*. Le temps semblait arrêté. L'environnement sonore de la partie restaurant du lieu (machine à café, bruits de vaisselle, robinet qui coule et radio en sourdine) et le tourbillon du bruit des machines à laver et à sécher, créaient une routine répétitive qui donnait l'impression de ne jamais s'arrêter. Il y avait toujours quelqu'un, dans l'une ou l'autre des parties de ce lieu, qui prenait un moment dans sa journée pour s'arrêter et faire sa lessive ou prendre à boire ou à manger. L'univers sonore de la buanderie-café a donc inspiré le personnage et l'histoire de ce soliloque. L'ouïe est donc le deuxième sens dominant dans l'écriture de *L'Éternité*, puisque la fascination frôlant la folie pour les lieux qui ne ferment jamais, est au centre de tous les agissements et réflexions du personnage. Paradoxalement, le vrombissement sonore du lieu de l'improvisation ne se retrouve pas dans ce soliloque. Au contraire, la serveuse est seule au comptoir d'un restaurant de quartier vide et silencieux, en plein milieu de la nuit. Dans le texte, le sens de l'ouïe apparaît de façon transposée. Le vrombissement sonore se trouve à l'intérieur du personnage qui essaie de ne jamais arrêter de vivre et réfléchir. Il fait aussi partie de ses

désirs, de son idéal. Cette envie d'avoir une vie toujours entourée, mouvante et bruyante est clairement une fuite, qui lève le voile sur sa peur de la mort.

3.2.5 CINQUIÈME IMPROVISATION : TAVERNE

3.2.5.1 Le lieu

Nous avons ensuite improvisé dans une taverne du quartier Petite-Patrie à Montréal vers 9 heures du matin. Le lieu est grand et typique avec ses murs recouverts de faux bois et son plafond très bas en stuc. Des téléviseurs suspendus diffusent tous une chaîne spécialisée en nouvelles sportives. Des machines de vidéo poker longent un mur et le lieu est meublé avec des tables et des chaises en bois massif. Un mur est recouvert de bois rond, une porte très lourde ouvre sur l'extérieur et, sur deux des murs, quelques fenêtres basses donnent sur la rue. Le son des téléviseurs se superpose à celui d'une radio. Des vieilles odeurs de cigarette, de bière et de sueur ont imprégné le lieu. Quelques clients réguliers, tous des hommes d'un certain âge, discutent avec le serveur au bar. Nous sentons que notre présence modifie quelque peu leur quotidien, mais ils tentent de le cacher en continuant leur discussion et en nous observant discrètement. Seul un homme est venu s'asseoir à une machine de vidéo poker près de nous, même s'il y en avait plusieurs autres plus loin. Au cours de l'expérimentation, nous pouvions entendre les conversations des hommes qui parlaient généralement fort.

3.2.5.2 L'improvisation

Nous avons réalisé cette improvisation assise à une table près d'une fenêtre et sirotant un café. Il y a d'abord un long moment de silence. Nous écoutons les conversations des hommes pour nous laisser imprégner par ce lieu, en mâchouillant un bâtonnet à café. Le premier personnage qui apparaît est une femme qui s'exprime en joual et qui a probablement peu d'éducation. Elle regarde à l'extérieur et parle doucement de sa colère contre son conjoint, qui a endommagé sa voiture alors qu'elle en avait besoin pour aller

travailler. Elle parle de son enfant, une fille qu'elle aime. Elle dit être tellement épuisée qu'elle souhaite parfois la voir disparaître et elle se culpabilise de ce sentiment. Elle regarde les machines de vidéo poker et explique que c'est sa journée de congé. Elle regarde autour d'elle et trouve le lieu laid. Elle raconte qu'elle croit faire partie des gens qui doivent vivre dans la laideur et qui sont bien dans cet univers. Elle continue de se culpabiliser en ressassant des souvenirs d'incidents qui lui sont arrivés et elle parle de sa façon de réagir lorsqu'elle fait face à des situations difficiles. Elle exprime sa révolte contre les gens riches et les personnes jolies en disant qu'elle a été belle elle aussi. Elle réfléchit à ce qu'elle aurait pu devenir si elle avait eu une autre vie, soit celle d'une athlète ou celle d'une artiste. Elle voit un lecteur de nouvelles à la télévision et le trouve beau, mais elle réalise qu'il est peut-être aussi malheureux qu'elle. Elle boit une gorgée de son café devenu froid et elle se met en colère contre ce breuvage.

Nous n'avons créé qu'un seul personnage lors de cette improvisation. Certains éléments ont nourri ses confidences, notamment le décor et l'ambiance de la taverne, les clients, leurs conversations et leur niveau de langage, un café, un bâtonnet de café, la rue et les voitures à l'extérieur, les machines à vidéo poker, les images diffusées à la télévision et le lecteur de nouvelles.

3.2.5.3 L'écriture

L'improvisation dans la taverne nous a donné quelques pistes d'écriture pour l'amorce d'un monologue. Le ton contenu du personnage créé lors de l'expérimentation nous a inspiré l'histoire d'une femme qui exprime sa colère dans une extrême douceur. Elle parle à la troisième personne du singulier, comme si elle était spectatrice de sa vie. Malgré son ton détaché et son apparente indifférence, elle laisse transparaître son mal de vivre dans ses yeux. Elle raconte des choses qui témoignent de sa souffrance. Elle dit vouloir que son enfant disparaisse un moment, pour qu'elle puisse se reposer. Elle ne se sent pas à la hauteur comme mère, ni comme être humain. Le contraste entre son état intérieur, son discours et son attitude trahit sa sensibilité.

Lors de la transcription de la captation de cette improvisation, nous avons revécu la sensation de malaise, créée par le langage et le discours de la clientèle matinale de la taverne. Ces hommes parlaient tous très fort et riaient souvent, mais nous ressentions leur solitude, leur peur et leur désillusion. Ce sentiment de ne pas trouver sa place et de se sentir à part a inspiré la création du personnage de cette femme qui se trouve elle-même de trop. L'odeur d'alcool et de cigarette a entraîné un mal de cœur, ajoutant à notre sensation de malaise. Nous n'avons pas conservé ce monologue pour l'écriture de *Soliloques* puisque l'amorce de ce texte nous semblait trop narrative et anecdotique.

3.2.6 SIXIÈME IMPROVISATION : CHEMIN DE FER

3.2.6.1 Le lieu

Nous avons poursuivi cette journée d'expérimentation dans une gare de triage du quartier Hochelaga-Maisonneuve vers 20 heures. Il y avait beaucoup de neige, il faisait froid et la nuit était tombée. Le lieu désert était entouré d'une clôture que nous avons escaladée pour atteindre les rails du chemin de fer. La lune était claire et nous permettait de voir dans ce lieu sombre. Des petits wagons de marchandises étaient stationnés sur les rails.

3.2.6.2 L'improvisation

Dans les premiers moments d'improvisation, nous avons exploré physiquement le lieu presque sans paroles. Un premier personnage marche et court en longeant les rails du chemin de fer. Il lance de la neige et joue avec des roches. Cette femme s'amuse avec la caméra qui la suit et grimpe sur le toit d'un wagon. Comme si elle était sur une scène, elle chante des chansons pour enfants et se transforme en chanteuse populaire. Debout près du bord du toit, elle devient une personne suicidaire. Elle tourne en dérision sa peur de sauter. Elle essaie de visualiser les réactions de son entourage après sa mort, toujours sur le ton de la dérision. Elle imagine sa tête qui se fracasse contre le sol après s'être lancée

dans le vide. Elle court et grimpe sur un autre wagon pour s'accrocher à la structure avec ses mains et balancer ses pieds dans les airs. Elle élabore une longue analogie avec l'œuvre *L'amante anglaise* de Marguerite Duras. Elle marche en équilibre sur le bord du toit d'un des wagons. Elle s' imagine être un des personnages de Duras en évitant les questions d'un enquêteur, qui lui demande où elle a mis la tête de sa victime. La femme reste floue dans ses réponses et s'amuse à jouer avec les perceptions qu'ont les autres sur elle, comme la présumée meurtrière de la pièce de Duras. Elle saute ensuite en bas du wagon et court dans la neige. Elle parle de ses cheveux de façon très futile, comme une coiffeuse qui donne des conseils à une cliente. Elle court jusqu'à ce qu'elle soit arrêtée par une clôture. Elle se met à rire et essaie d'escalader le grillage avec ses bottes. Elle a les orteils gelés. Elle demande de l'aide mais personne ne vient.

La neige, les roches, les wagons, la noirceur, la hauteur des wagons et le vide entre eux, la solitude, l'immensité et le calme du lieu sont les principaux éléments qui nous ont inspirée pour cette improvisation.

3.2.6.3 L'écriture

Cette improvisation dans une gare de triage a fait surgir quelques idées, dont celle d'un personnage s'agrippant à un pont suspendu, prêt à se lancer dans le précipice. Dans cette amorce de monologue, plusieurs éléments de l'improvisation ont été conservés. La référence à l'histoire du personnage féminin de *L'amante anglaise* de Marguerite Duras est restée, puisque la femme de notre monologue raconte avoir tué son amoureux et jeté sa tête dans le précipice. Elle veut aller le rejoindre en se lançant dans le vide. Avant de sauter, elle parle avec légèreté de ce qui se passe en elle, dans son corps et dans sa tête. Cette dédramatisation des thèmes de la mort, du suicide et du meurtre est inspirée de la sensation de plaisir qui a persisté au cours de cette improvisation sur le rail de chemin de fer.

Une deuxième partie de cette amorce de monologue a été écrite. La femme s'est lancée dans le vide et son corps est immobile par terre, puisqu'elle est morte au fond du précipice. Elle continue de parler, un peu à la manière de *Pas moi* de Beckett, cherchant où pourrait être la tête de son amoureux. Cette mort du corps est inspirée d'une sensation de difficulté à se mouvoir, que nous avons vécue pendant l'improvisation. La lourde neige et nos vêtements chauds exigeaient un certain effort pour bouger et nous déplacer selon nos désirs. Le silence, la noirceur, la solitude et l'aspect lugubre de cette gare de triage nous ont une fois de plus inspiré la mort. Dans ce lieu, nous avons l'impression que le temps s'était arrêté. Il y a quelques similitudes entre l'improvisation sur le rail de chemin de fer et celle sur la passerelle du pont. Les sensations vécues dans ces deux endroits ont été provoquées par la noirceur, le froid, la hauteur et les contraintes de mobilité du corps. Nous n'avons pas retenu l'idée du monologue issu de l'improvisation dans la gare de triage, parce que nous n'avions pas envie d'aborder la thématique du suicide de cette façon. Pour la conclusion de notre soliloque *Le Doute*, nous avons toutefois récupéré l'idée de cette femme morte par terre et qui parle toujours.

3.2.7 SEPTIÈME IMPROVISATION : CHAMBRE

3.2.7.1 Le lieu

Nous entrons ensuite dans une maison de chambres à louer à l'heure, délabrée et très mal entretenue, au coin des rues Ontario et Papineau à Montréal. Il est environ 21 heures. L'homme à la réception nous charge un taux horaire beaucoup plus élevé qu'aux clients réguliers. Notre apparence laisse probablement deviner que nous avons les moyens de payer et la caméra est impossible à cacher. Il y a une odeur très forte de cigarette, de pourriture, de sueur et de sperme. L'entrée, le corridor et les chambres sont très sales. Des couvertures souillées et des déchets gisent par terre dans les corridors. La chambre est petite et l'unique fenêtre est calfeutrée. Des mouchoirs utilisés et des vieux condoms gisent par terre et les murs salis sont recouverts de taches de sang et de sperme. Des poils sont collés aux draps salis du lit mal fait. Un vieux lavabo souillé et rouillé est laissé à

l'abandon et les murs mal isolés nous permettent d'entendre clairement ce qui se passe dans tout l'immeuble. L'ambiance sonore est composée de cris, de blasphèmes et de voix d'hommes qui s'affrontent. Un plafonnier éclaire la chambre et un très grand miroir collé au plafond, entouré d'une frange salie, surplombe le lit. Un autre grand miroir est déposé sur une commode usée et un troisième est accroché au dessus de l'évier. Il n'y a donc pratiquement aucun espace dans la chambre où l'on ne voit pas son reflet. Un vieux téléviseur est suspendu au plafond, mais le fil électrique pour brancher l'appareil est coupé et se balance dans le vide.

3.2.7.2 L'improvisation

Au début de l'improvisation, nous mâchons une gomme et fumons un cigare. Nous avons un mal de cœur depuis que nous sommes entrée dans ce lieu. Il persiste, alimenté par les odeurs et la culpabilité d'utiliser un tel lieu pour une expérimentation théâtrale. Nous réalisons que nous pouvons sortir de cet univers facilement, ce qui n'est pas le cas pour les gens en difficulté qui le fréquentent réellement. La première partie de l'improvisation est silencieuse. Le personnage marche dans la chambre, les bras croisés, se regardant dans les miroirs en fumant. Notre gorge nouée nous empêche d'abord de parler. Les quelques mots prononcés sont chuchotés. Notre personnage féminin parle du goût de la gomme et du cigare. Elle essaie d'entendre les mots des conversations tout près, ou au loin. Le son d'une voix agressive approche. Un homme cogne violemment à la porte et il tourne la poignée. Le personnage de la femme signifie sa présence et l'homme s'éloigne. Elle barre la porte. Elle parle, avec très peu de mots. Il y a plusieurs longs silences entre les bouts de phrases prononcées. Elle parle d'un homme, qu'elle l'attend dans ce lieu. Elle se demande si c'est lui qui parle de l'autre côté de la porte. Elle regarde le miroir et les murs et remarque les nombreuses traces de sang et de fluides corporels, qui souillent le lieu. Elle parle du câble du téléviseur qui pend et elle l'associe à une corde de pendu. Elle observe les fissures sur les murs et regarde les miroirs, qu'elle ne peut fuir et qui l'observent. Elle essaie de trouver un coin où elle ne voit pas son reflet. Elle écoute les engueulades qui proviennent de l'extérieur de la chambre et se met à réfléchir à voix basse sur la

signification des mots. Elle pense à ceux qui ne veulent rien dire et aux mensonges. Elle réfléchit à la communication qui devient parfois impossible entre deux personnes. Elle regarde le câble coupé du téléviseur et la fenêtre bouchée qui la sépare et l'éloigne du monde extérieur et se demande s'il existe encore. Elle défait le lit et parle avec agressivité, mais toujours presque sans voix, des murs et des souillures. Elle énonce les sensations d'inconfort et de violence qui imprègnent ce lieu. Elle parle de son mal de cœur et des traces que de nombreuses personnes ont laissées partout. Elle dévoile son histoire à son ancien amoureux. Elle a été dans cette chambre avec lui et elle l'attend. Son mal de cœur l'amène à parler de sa grossesse qui s'amorce. Elle confie qu'elle est seule et que le père, son ancien amoureux, ne veut plus d'elle. Elle chante une chanson de l'émission pour enfants *Passe-Partout* et elle parle de sa rage et de sa souffrance. Elle prévient son ancien amoureux, comme s'il l'entendait, qu'il aura toute une surprise en arrivant. Elle se promet de lui annoncer qu'il sera à jamais lié à elle, par ce bébé qu'elle porte dans son ventre. Elle se rappelle leur relation et dit ne pas accepter leur rupture, comme si elle lui parlait. Elle tente de le culpabiliser et de le convaincre qu'il l'aime encore. Elle lui dit qu'elle voit encore cet amour en lui. Elle l'accuse d'être menteur et elle parle du bébé à venir comme une importante trace de leur amour. Une trace encore plus grande que celles laissées sur les murs par les clients de l'endroit. Elle termine en attendant l'arrivée de son ancien amoureux pour lui annoncer la nouvelle.

Les éléments qui ont provoqué de nombreuses sensations au cours de l'improvisation sont la puanteur, les saletés et les souillures, les cris, la présence d'hommes en colère de l'autre côté de la porte, les miroirs, les déchets laissés sur le sol, la fenêtre bloquée, le câble coupé du téléviseur, les traces de sang et de sperme, le goût du cigare, le goût de la gomme, le mal de cœur, la crainte de toucher les meubles et le lit.

3.2.7.3 L'écriture

Cette chambre à louer à l'heure nous a permis de vivre de nombreuses sensations réelles inspirantes. Plusieurs pistes de création ont surgi, mais l'écriture d'un texte à partir de

cette improvisation s'est avérée difficile. Les sensations que nous y avons vécues étaient si puissantes qu'elles étaient délicates à recréer. Le monologue issu de cette expérimentation s'est quelque peu éloigné de l'improvisation de départ. Un texte mettait d'abord en scène une femme qui entre par effraction chez son ancien amoureux pour lui annoncer qu'elle est enceinte. En attendant son arrivée, elle est troublée par toutes les traces de leur amour qui investissent l'appartement. Même s'il n'est pas encore arrivé, elle fait comme si elle lui parlait, le prévenant de ce qui l'attend lorsqu'il entrera chez lui. Elle passe de l'assurance au doute et à l'insécurité. Les retrouvailles sont tout le contraire de ce qu'elle avait imaginé. Elle l'attendait pour le reconquérir et ne se résigne pas à croire qu'il ne l'aime plus. Cette amorce de monologue a été développée pour notre création, bien qu'elle ait été transformée. Le soliloque inspiré de ce texte s'intitule *Le Doute* et met en scène un auteur de roman érotique qui n'arrive plus à écrire. Une femme, un de ses anciens fantasmes et personnage de roman, lui apparaît pour qu'il continue de lui écrire des aventures et lui redonne ainsi la vie. Il ne la reconnaît pas. Même s'il l'a inventée, il croit ne l'avoir jamais vue. Ce fantasme n'est plus sa muse depuis un moment. Il lui demande de sortir, elle refuse et ils se bagarrent. Elle tombe par la fenêtre et son corps s'écrase sur le sol d'une ruelle enneigée. L'homme retrouve l'inspiration en plongeant dans la tête de cette femme-fantasme, tuée par un homme qui a cessé de l'inventer.

2.2.7.4 Passage

a) Le Doute

Le texte *Le Doute* a eu le plus grand nombre de versions de tous les soliloques. Le lieu de l'improvisation était si évocateur et stimulant qu'il a été difficile de se rapprocher de l'intensité des sensations vécues dans cette chambre à louer, en écrivant. Les sens dominants de la version finale de ce soliloque sont l'ouïe et le toucher. Le personnage de l'homme découvre une femme dans sa chambre en entendant les froissements et grincements de son lit. Lorsqu'il aperçoit la femme-fantasme, il est attiré sexuellement par elle. Le toucher domine la suite du soliloque. Les deux personnages, interprétés par une seule comédienne, se désirent et se projettent dans une sensualité charnelle. Le

contact avec la statuette inuit est d'abord anodin, mais devient lui aussi sensuel lorsque la femme se caresse avec l'objet. Puis le toucher se poursuit dans la violence par une bagarre entre l'homme repoussant la femme pour l'obliger à partir. Cette altercation physique se terminera par une chute fatale. L'homme entend la chute de la femme projetée en bas de la fenêtre.

Le sens de l'odorat est le sens secondaire du soliloque *Le Doute*. L'homme a recommencé à fumer et il sent l'odeur de la cigarette quand il entre chez lui. Il remarque aussi une odeur quand il revient chez lui et s'aperçoit que la porte est restée ouverte. Lors de l'improvisation dans la chambre à louer, l'odorat était le sens dominant tout comme le goût. Un malaise profond et des maux de cœur étaient créés par l'odeur désagréable du lieu et le goût du cigare que nous fumions. Ces sensations sont discrètes dans le texte final, mais elles y sont. Le malaise de cet écrivain, seul, épuisé et n'arrivant plus à écrire s'apparentent aux sensations vécues dans la chambre. Le goût du cigare est devenu le goût d'une cigarette. Le personnage se culpabilise d'avoir recommencé à fumer et ce, à cause de son incapacité à écrire. Comme le personnage féminin dans la chambre à louer, le personnage de l'homme attend quelque chose qui ne vient pas. La femme de l'improvisation attend un amour impossible, l'homme du soliloque attend l'inspiration salvatrice. La femme-fantasme vit aussi dans l'attente, celle de revenir à la vie par la plume de son créateur. Le sentiment de solitude se concrétise dans tous les cas par un désir de revivre enfin en reprenant contact avec l'autre, au sens propre (retrouver l'être aimé) ou figuré (retrouver la vie ou l'inspiration).

Lors de l'improvisation, le sens de l'ouïe a aussi été inspirant, puisque nous entendions tout ce qui se passait dans les corridors et les chambres : cris et bagarres. Cette situation d'entendre des bruits menaçants à travers une porte a été vécue dans l'improvisation et se retrouve, quelque peu modifiée, dans le texte final. Le toucher est un des sens dominants du soliloque *Le Doute*, mais il n'était pas présent pendant l'improvisation à sa source. En fait, l'absence de toucher était très présente dans cette chambre à louer. D'abord au sens propre, car l'endroit était si insalubre que nous avons peu touché les meubles, le lit et sa

literie, les murs, les miroirs et les tapis. Ensuite au sens figuré, car le personnage féminin de l'improvisation attendait un ancien amoureux qui l'avait rejetée. Cette femme n'avait donc plus accès à son corps et elle n'était plus touchée par lui.

Le soliloque *Le Doute* a subi plusieurs transformations en cours d'écriture, mais après de nombreux détours, la version finale du texte est étonnamment près de l'inspiration de départ. Les sensations créées par le poids de la solitude, puis l'envie d'être touché pour combler un vide et assouvir un manque, sont vécues par le personnage homme/femme du texte *Le Doute*, mais aussi par le personnage féminin de l'improvisation dans la chambre à louer.

2.2.8 HUITIÈME IMPROVISATION: CAFÉ

2.2.8.1 Le lieu

Pour la dernière improvisation, nous étions dans un *Starbuck Café* sur la sur Sainte-Catherine Ouest vers 21 heures. Nous étions assise dans un fauteuil confortable, face à une petite table en retrait dans un coin du café. L'endroit était bondé. Les personnes assises aux tables environnantes nous regardaient discrètement et tentaient de nous écouter, à cause de la présence de la caméra. L'éclairage était tamisé. Il y avait beaucoup de bruit à cause de la musique et des machines à café. La clientèle était jeune, principalement étudiante et anglophone. Notre mal de cœur de l'improvisation précédente persistait. Nous avions froid et nous étions épuisée.

2.2.8.2 L'improvisation

Nous avons fait cette improvisation en anglais. Notre personnage réfléchit à voix haute sur l'improvisation précédente, en s'adressant directement à la caméra. Cette femme essaie de comprendre ce qui s'est passé dans la chambre à louer à l'heure. Elle tente de s'expliquer comment il a été possible de retenir autant de sensations et d'émotions, alors que son

corps était prêt à exploser. Elle identifie les différentes langues des autres clients. Un couple parle espagnol et un autre ne parle pas. Elle se rappelle un souvenir d'enfance. Elle était dans un restaurant buffet de l'état du Maine aux Etats-Unis. Un homme et une femme étaient assis à une table, l'un à côté de l'autre et ils s'empiffraient sans se parler, ni se regarder. Elle poursuit en expliquant qu'elle avait été bouleversée d'assister à cette scène, qui traduisait pour elle un manque de communication. Elle divague en parlant de la mémoire et de ses souvenirs. Elle déblatère sur la société de consommation et s'adresse au ciel en se demandant si quelqu'un, en haut, se moque des êtres humains. La musique d'un *Ave Maria* joue. Elle commence à parler de la Vierge Marie et elle qualifie l'Immaculée Conception de mensonge. Elle plaint Marie, expliquant qu'on l'a probablement gardée dans l'ignorance à propos de la sexualité. Elle fait une analogie entre la présence de Dieu et la présence des caméras de surveillance, omniprésentes dans la vie moderne. S'adressant toujours à la caméra, elle la met au défi. Elle critique les couples qui s'embrassent en public et se révolte contre les gens heureux qui démontrent leur bonheur. Elle reçoit leur geste comme une agression. Elle s'impatiente contre la musique de Noël qui joue dans le café et croit que les choses joyeuses existent pour narguer les gens malheureux.

Il y avait plusieurs éléments inspirants dans ce café, dont le bruit, la musique, les odeurs de café, le goût du thé, la caméra, les gens solitaires et silencieux, les gens heureux, les discussions dans différentes langues, l'esprit du temps des fêtes et les fauteuils confortables.

2.2.8.3 L'écriture

Cette dernière improvisation a donné très peu de résultats, n'ayant pas été réellement provocatrice de sensations lors de l'expérimentation. Nous supposons que notre corps était encore imprégné de l'atmosphère de la chambre à louer. Nous ressentions dans le café le même mal de cœur et la même angoisse vécus dans le lieu précédent. Aucune amorce de monologue n'a donc été écrite à partir de cette improvisation. Quelques idées ont surgi

lors de la transcription mais elles restaient anecdotiques et ne nous inspiraient aucun personnage ou situation dramatique. Cette exploration infructueuse nous permet de comprendre que l'ouverture des sens à l'atmosphère et aux éléments concrets d'un lieu requiert une grande disponibilité physique et psychologique.

2.3 CONCLUSION DE L'EXPÉRIMENTATION

2.3.1 LE SOLILOQUE COMME PROCÉDÉ NARRATIF

Nous avons rapidement utilisé le terme « soliloque » pour identifier les cinq parties de notre création. Patrice Pavis⁶¹ écrit : « Le soliloque, plus encore que le monologue, réfère à une situation où le personnage médite sur sa situation psychologique et morale, dévoilant ainsi, grâce à une convention théâtrale, ce qui resterait simple monologue intérieur. La technique du soliloque révèle au spectateur l'âme ou l'inconscient du personnage (...) » Notre texte dramatique *Soliloques* met en scène des personnages féminins qui dévoilent une partie de leurs réflexions intimes. Les protagonistes se racontent sans toutefois s'adresser à un interlocuteur précis autre que le spectateur qui accède à leur discours intérieur. Seuls sur scène, ils partagent leur drame, leurs désirs, leur souffrance, leurs fantasmes, leurs agissements et parfois même la prescience de leur vie. Laisser l'âme de nos personnages agir et prendre la parole nous a permis de résoudre notre problème d'écriture et de théâtraliser notre texte. Ce type de discours nous a d'ailleurs inspiré le titre *Soliloques*.

2.3.2 L'IMPROVISATION SOLO COMME SOURCE DE CRÉATION

Lorsque nous avons terminé les improvisations, nous avons quatre heures de captation vidéo inspirant plusieurs pistes de création. Cette première étape de création nous donnait l'impression d'avoir suffisamment de matériel pour amorcer l'écriture d'un texte

⁶¹ Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Collin, 2002, p. 332-333.

dramatique. La transcription des huit improvisations terminée, nous avons toutefois dû faire face à une difficulté. Le résultat des improvisations était très narratif et souvent peu dramatique. Le fait que nous improvisions seule, malgré la présence du caméraman, est probablement à la source de ce problème. Nous avons donc repéré les pistes de création ayant un potentiel théâtral pour tenter de les dramatiser. Le début du travail d'écriture a donc été de théâtraliser les différentes amorces de monologues, pour que nos personnages puissent exister sur scène. La majorité des situations et des personnages des improvisations ont donc été transformés. Mais les sensations vécues dans les lieux réels où elles ont été créées restent à la source de leur développement.

2.3.3 LES LIEUX RÉELS COMME SOURCE DE CRÉATION

Les lieux réels où nous avons improvisé ont définitivement provoqué des sensations qui ont stimulé notre imaginaire et inspiré la création de notre texte dramatique. Dans les corridors souterrains par exemple, la poussière, l'atmosphère créée par l'éclairage au néon et le labyrinthe exigu formé par les tables empilées ont inspiré les sensations d'enfermement et de solitude. À partir de cet état, nous avons imaginé la naissance prématurée d'un bébé en manque d'héroïne. Ce nouveau-né est abandonné par ses parents et son visage est déformé à cause de la consommation de drogue de sa mère pendant la grossesse. Dans la buanderie, l'odeur du savon a provoqué en nous une nostalgie de l'enfance. À l'inverse, le goût du café nous retenait dans un monde adulte avide de performance et de perfection. Nous avons écrit trois soliloques à partir de cette improvisation. Le premier isole un moment de la vie d'une femme qui revit des moments de son enfance à cause d'une ancienne peur des machines pour faire de la monnaie. Un autre met en scène une femme atteinte d'un cancer qui se confronte aux transformations physiques entraînées par sa maladie et tente de repousser sa mort. Troisièmement, un soliloque où une serveuse veut repousser les limites de la vie et de son corps en souhaitant vivre éveillée 24 heures sur 24. Les personnages de ces monologues expriment tous, chacun à leur façon, ce désir d'éternité et cette nostalgie de la jeunesse inspirés par les sensations vécues dans la buanderie. Dans la chambre à louer, l'odeur de putréfaction et

le goût de cigare ont dominé nos sens pendant l'expérimentation, nous coinçant la gorge et provoquant un mal de cœur. L'atmosphère du lieu nous a permis de ressentir une angoisse et un mal de vivre, sentiments à partir desquels nous avons pu créer. Ces sensations inconfortables nous ont inspiré l'histoire d'un auteur qui n'arrive plus à écrire, ne dort plus et a recommencé à fumer. Le personnage d'un de ses romans érotiques lui apparaît, mais il tue cette femme-fantasme, l'ayant déjà oubliée.

Les sens dominants et secondaires ayant inspiré chacune des improvisations se retrouvent donc généralement dans l'écriture de notre texte *Soliloques*. Quelques exceptions nous laissent croire que notre mémoire sensorielle a été sélective et que le temps de la réécriture a agi sur notre souvenir des improvisations. D'autres inspirations que les sensations vécues dans les lieux réels ont certainement influencé notre écriture aussi ; mais l'atmosphère des improvisations à la source de chacun des soliloques a définitivement imprégné l'univers des personnages de notre texte dramatique.

Richard Schechner a écrit que l'influence de l'environnement est inévitable. Éric Jean souhaite que les acteurs s'imprègnent de l'atmosphère du lieu où ils créent. A notre tour, nous nous sommes aussi inspiré de l'environnement et des atmosphères de lieux pour créer. Comme ces deux hommes de théâtre, l'influence de l'espace sur notre inspiration s'est faite en temps réel, soit au moment même de la création. Notre expérimentation dans huit lieux réels nous a fait vivre de nombreuses sensations qui ont stimulé nos improvisations. Avec le recul, nous observons que les notions de Stanislavski, Chekhov et Strasberg sur la sensation dans le jeu de l'acteur ont été intégrées à notre démarche. Nous avons utilisé ces sensations vécues pour jouer, créer et développer chacun des soliloques de notre texte dramatique. Les sensations réelles étaient d'abord utilisées au moment même de la création, comme l'a fait Pierre Chabert pour certaines de ses œuvres.

Le travail qui a suivi a été tout aussi sensitif, mais il s'est fait par le biais de la mémoire sensorielle. Notre corps ayant vécu une étroite relation avec les lieux de l'expérimentation, il se souvenait et revivait sans peine les sensations à la source de chacune des

improvisations. Une partie de notre création, celle de la première étape de notre création, échappait donc à l'intellect. Comme en danse selon les visions de Commeignes et Vincenot, notre corps était parfois devenu le prolongement de notre pensée. Les premières idées d'écriture de *Soliloques* sont donc nées dans notre corps, en actions et en sensations. La spontanéité de notre expérimentation dans les lieux réels a été possible à cause des improvisations sans contraintes que nous avons menées. Le processus d'écriture a été plus intellectuel, puisque nous réfléchissions à préserver les sens dominants ayant inspiré la naissance de chacun des textes, sans les trahir. Les écrits de Castin au sujet de l'écriture poétique et de sa capacité à traduire les pulsions brutes en mots, ont donc nourri notre réflexion. Il n'a toutefois pas été difficile de conserver ce bagage de sensations vécues dans les lieux réels. Nous dirions qu'au contraire, il aurait été difficile de les contourner ou de ne pas revivre ces sensations en cours d'écriture.

CONCLUSION

Notre processus de création s'est déroulé sur près de quatre années, entrecoupé de quelques arrêts plus ou moins longs, et s'est terminé après avoir écrit de nombreuses versions de notre texte dramatique. En début de parcours, nous avons craint que plus nous ferions de réécritures de nos soliloques, plus nous risquions de nous éloigner des sensations qui ont inspiré les improvisations. L'expérimentation maintenant terminée, nous observons que les sensations dominantes qui ont fait jaillir l'idée première de chacun des personnages ou situations se retrouvent dans la version finale des soliloques. Notre mémoire sensorielle est assurément l'élément qui a le plus contribué à ce passage de la sensation du jeu à l'écriture, en agissant comme racine pour toutes les étapes de création.

Un aspect de notre expérimentation a retenu notre attention en cours d'écriture, car il a probablement eu une incidence sur notre création. Cet aspect est le fait de travailler seule et d'improviser en solo. Les sensations vécues l'étaient réellement, mais seulement à travers cette relation entre nous et les lieux réels, et non à travers un rapport avec l'autre. Cependant, cet « autre » est devenu très présent chez tous les personnages de *Soliloques*. Ils sont très souvent dans une situation d'attente, en manque ou en quête. Chacun à leur façon, les protagonistes sont en manque, ils souffrent de l'absence de l'autre et souhaitent combler le vide. Ces personnages ne se retrouvent pas nécessairement en action dans une situation réelle. Ils ressentent tous des sensations à un moment ou à un autre, mais le plus souvent, ils vivent dans la projection de leur désir sensoriel inassouvi.

Des exemples concrets appuient cette observation. Dans *Le Manque*, le fœtus-bébé est en attente de vivre sa vie. Il est en manque de beauté, de normalité et d'héroïne. Dans le soliloque *La Peur*, le personnage (enfant ou adulte) est en quête de liberté, d'équité, de respect et d'écoute. Cette femme cherche aussi à se définir par le regard de l'autre. Elle

est en quête d'identité et les jugements la paralysent. Le personnage de *L'Éternité* est à la recherche du regard constant des autres, de la vie éternelle, du contrôle sur son existence et d'une liberté d'action totale. Dans *Le Doute*, le personnage masculin est en manque d'inspiration. Par son écriture et à travers le personnage féminin qu'il écrit, il cherche un idéal : la rencontre parfaite, la complicité, l'amour, la perfection et un réel bonheur. Son fantasme, elle, ne cherche qu'à vivre. Et finalement dans *La Perte*, le personnage féminin veut combattre la mort par la vie, en essayant de se réapproprier sa sexualité, sa séduction, sa beauté, sa jeunesse, le regard et le désir des hommes, le contact avec l'autre et la symbiose physique et psychologique. Cette femme est en quête d'éternité.

Nous croyons que cette altérité portée par chacun des personnages de *Soliloques* leur permet d'être dans l'action et d'avoir une parole active et physique. Parallèlement aux dernières étapes d'écriture de notre texte, nous avons fait lire nos cinq soliloques par deux comédiennes de formation et d'âge différent⁶². L'une d'elle n'était pas au courant de notre démarche d'écriture lorsque nous lui avons demandé de lire *Soliloques*. Spontanément, cette comédienne a fait une lecture très physique et instinctive de notre texte. Nous lui avons ensuite demandé pourquoi elle avait fait ce choix d'interprétation. Elle nous a répondu immédiatement qu'elle n'avait pas eu le choix, puisque l'écriture l'avait guidée sur cette voie, sans qu'elle n'ait à réfléchir. Elle a ensuite ajouté que son interprétation très sensorielle et active lui avait été dictée par le style d'écriture de *Soliloques*. Cette réflexion de la comédienne a été déterminante pour notre recherche. Par cette observation, nous avons eu la confirmation que des sensations brutes transparaissaient dans l'écriture de notre texte.

Lorsque nous avons précisé notre sujet de recherche en décidant de réfléchir à la sensation comme lien entre le jeu et l'écriture, nous ne savions pas si le stock de sensations vécues en improvisation laisserait des traces dans notre texte final. Plus notre processus avançait et s'étirait dans le temps, plus nous remarquions que les sensations à la source de notre création étaient imprimées dans notre corps et survivaient en nous, notamment

⁶² Jeanne Ostiguy et Sonia Quirion.

grâce à notre mémoire sensorielle. Dans le soliloque *Le Manque*, les sensations dominantes du texte qui sont le toucher et l'ouïe étaient à la source de l'improvisation ayant inspiré ce texte. Même chose pour *La Perte*, où les sensations liées au toucher et la vue ont survécues, du jeu jusqu'à l'écriture. Dans *L'Éternité*, le goût est le sens dominant du texte tout comme il l'a été pour l'improvisation à sa source. Pour *Le Doute*, les sensations vécues par le toucher et l'ouïe ont aussi survécu au passage du jeu à l'écriture. Seul un des sens dominants de *La Peur* diffère de l'improvisation à sa source. Les sensations dominantes de ce texte sont liées à l'ouïe et à la vue, mais le sens de la vue était peu présent dans l'improvisation. Le soliloque *La Peur* a aussi trouvé son inspiration dans une expérience vécue à l'extérieur de notre expérimentation⁶³, ce qui justifie probablement la différence entre les sensations de départ et celles qui dominent le texte.

Grâce à notre analyse du processus d'écriture en état de jeu que nous avons élaboré pour ce mémoire, nous pouvons conclure que les sensations sont des inspirations puissantes pour nourrir la création d'un texte dramatique, en plus d'agir comme lien entre le jeu et l'écriture. Les résultats de notre recherche s'avèrent donc positifs et satisfaisants, puisque notre processus de création nous a permis de réaliser notre fantasme de départ avec beaucoup d'inspirations et de passion : écrire un texte en état de jeu. Maintenant, est-ce que le fait d'être une actrice qui écrit renforce le bagage sensoriel présent dans chacun des textes écrits en état de jeu ? Sans doute, bien que les textes de tout auteur de théâtre peuvent certainement naître d'une pulsion brute et intime.

Pour ce mémoire-crédation, nous avons choisi de terminer notre recherche avec une version sensiblement aboutie de l'écriture de *Soliloques*. Notre expérimentation aurait pu toutefois continuer, puisque nous prévoyons jouer ce texte dans un avenir rapproché. Notre réflexion sur le passage de la sensation du jeu à l'écriture aurait donc pu se poursuivre par une analyse du retour de la sensation au jeu. Puisque nous allons probablement incarner les personnages de *Soliloques*, l'actrice à la source du processus d'écriture de ce texte (nous en l'occurrence) sera celle qui le livrera sur scène. Nous pouvons imaginer que notre

⁶³ Un voyage au Népal à la fin de l'année 2005 et au début de 2006.

mémoire sensorielle sera encore une fois un outil important, bien qu'elle prendra alors une forme différente. Les sensations vécues et ressenties lors des improvisations et du processus d'écriture auront à être recréées, tout comme l'atmosphère du lieu réel qui sera réinventée.

Ce texte dramatique étant voué à la scène, d'autres questions subsistent. Les sensations à la source de *Soliloques* devront-elles prendre une forme différente sur scène ? Est-ce que les odeurs, les goûts, l'environnement sonore, les stimulations visuelles et tactiles qui ont été captés par nos sens pour inspirer notre création dans les lieux réels, devront être recréés dans un contexte de représentation ? Comment ces sensations seront-elles transmises et partagées ? Comment pourront-nous faire revivre ces sensations et permettre aux spectateurs de les vivre à leur tour ? Ce sont probablement quelques-uns des questionnements auxquels nous aurons à répondre, car les sensations sources de *Soliloques* constituent sans conteste l'essence même de cette création.

SOLILOQUES

Texte théâtral en cinq soliloques
ELISABETH LOCAS

SOLILOQUE I

LE MANQUE

ELLE (*un fœtus dans le ventre de sa mère*)

Palpitation.

Tremblement.

Manque. Liquide.

Apaisement. Impossible.

Soif. Maintenant.

Vite.

Pom-pom-pom-pom-pom-pom-pom...

Elle prend une grande bouffée d'air.

Vague.

Liquide.

Inspiration. Euphorie.

Plaisir. Expiration.

Hummmmm...

Bon.

Voyage.

Veines. Boyaux. Tuyaux.

Extase.

Bras. Fesses. Cuisses.

Feu d'artifice.

Nuque. Cou. Colonne.

Cataclysme.

Po-pom... po-pom... po-pom... po-pom...

« Do-do, l'en-fant do. L'en-fant dor-mi-ra bien vi-te, do...do... l'en...fant do, bé...bé dor-mi...ra bien...tôt... »

Je ne sais pas encore parler. Un jour des mots vont naître dans ma bouche. Je vais nommer ma vie. Pour comprendre pourquoi je suis comme je suis. J'ai 33 semaines. Non. J'ai moins 7 semaines. Les mots n'existent pas encore dans ma bouche. Je ne suis pas née. Je suis gelée.

Silence.

Somnolence.

Suspension.

Po-pom. Po-pom. Po-pom. Po-pom.

Culbutes.

Wou-hououou... !

Bonheur.

Délice.

Po-pom. Po-pom. Po-pom.
 Flottement.
 Po-pom... Po-pom...
 Abandon.
 Po-p...

Mon corps vit pour ces moments d'extase. Quand elle m'envoie du plaisir par ses veines, son ventre se transforme en océan. Je nage dans cette mer presque morte sans me noyer. Mon trop petit corps n'a plus froid. Mon cœur surchauffé bat au même rythme que le sien.

Boum !
 Sursaut.
 Tremblements.
 Tension.
 Mâchoire.
 Crispation.
 Re-Boum !
 Brutal.
 Voix. Grave. Gueule.
 Course.
 Cris.
 Po-pom-po-pom-po-pom-po-pom-po-pom...
 Choc.
 Étouffement.
 Hey !
 « Os-tie d'chienne ! »
 Soubresauts.
 « T'es rien qu'une salope ! Pis c'est pas parce que t'as un p'tit sur l'bord d'arriver que ça va changer ! »
 Sanglot.
 Supplication.
 Désir.
 « Salope !! »
 Palpitation.
 Manque.

Du liquide euphorisant. J'en veux encore. La chienne aussi. À ce moment, je ne sais pas qu'elle s'appelle maman. Je crois qu'elle est salope. C'est celui à la voix grave qui le dit. J'entends sa voix mais je ne comprends pas encore ses mots. Si je survis je le nommerai papa.

« S'te plaît, crisse !! »
 « Ta yeule ! »
 « M'a l'avoir demain ton *fucking cash* ! »

« Va sucer des queues AVANT, tabarnak ! T'es bonne là-d'dans... »
 « M'as sucer 'a tienne... S'te plaît... »
 « Tu veux qu'je r'mett' ma queue dans ta yeule sale... ?! Penses-y même pas, grosse...! »
 Clac !!

Je ne suis pas encore moi. Mon père ne veut pas être mon papa. Je ne le sais pas encore. Sa voix grave me fait du bien. Souvent, il nous donne du liquide qui nous rend héroïnes. Après des cris comme ceux-là, la potion magique entre en elle et se rend jusqu'à moi. Puis, les mots deviennent des bruits. Le corps de ma chienne se met à se tortiller. Son poulx s'accélère. De violentes secousses annoncent l'arrivée d'un fluide blanchâtre et visqueux. Puis c'est l'accalmie. (*Un temps.*) Aujourd'hui, c'est différent.

« Tu m'as frappé, s'tie d'chienne. Tu tiens pas à vie, toé, tabarnak... ! ...lève-toé... »

« ...s'te plaît...j'en veux... ».

« R'LEVE-TOÉ !!! »

Silence.

Douleur.

« ...not' bébé, crisse ! »

« Ta yeule ! TA YEULE !!! Câlce ton camp ! »

Séisme.

Course.

« R'viens pas icitte si t'as pas l'cash, s'tie ! J'en veux pus d'ton gros cul!!! T'es-tu vue, tabarnak ?! »

Course.

« Grosse chienne...! Pis essaye pu d'me faire croire que c't'à moé... Penses-y même pas... plotte sale... »

Course. Course. Encore. Course.

Épuisement.

Étourdissements.

Chute.

...

Sanglot.

« Crisse...! »

Crisse.

Manque. Hâte. Envie.

Liquide.

Chienne ?

Douleur. Mal. Cœur.

Salope ?

Tremblements. Soubresauts. Chaos.

Po-pom, Pom...po-pom-pom...pom...pom... ...pom...

Manque. Air.

Inerte. Elle.

Rage. Moi.

CHIENNE!!!

Assoiffée. Liquide.
 Soudain: Aaaaoutch...!
 Éblouissement.
 Blanc. Tout blanc.
 Froid. Très froid.

Le ventre de ma chienne veut me propulser à l'extérieur. Il se contracte. Il essaie de s'enfuir avec moi. Je suis poussée vers la lumière. Je m'accroche.

« J'en peux pus !! »
 Secousse. Contraction. Respiration.
 « J'en veux pas, de d'ça ! »
 Tremblement. Contraction.
 De d'ça ?
 Écrasée. Aspirée. Étouffée.
 Vague de fond.
 Quaflouche !
 Déluge.
 Vague de froid.
 « Shit ! Non !! Pas tu suite... Chus tu seule, crisse ! »
 Trou blanc.

Mon histoire commence. Le commencement d'une fin. « F-i-n » et « f-a-i-m ». Je ne sais pas encore comment écrire ces mots-là. Je ne connais pas leur signification non plus. Si je survis, je vais apprendre à les épeler après tous les autres enfants.

Séisme.
 Po-pom-po-pom-po-pom-po-pom...
 Secousse. Tension. Succion. Fatale attraction.
 « Chus pus capable !! Aidez-moi, crisse...! »
 Plus.
 Capable.
 Aide.
 Moi.
 Crisse.

Je veux du liquide d'extase. Je suis prête à tout donner. Même ma vie. Mais mon entrée dans le monde est inévitable. Si la tendance se maintient, je vais naître après 33 semaines de gestation. Mes poumons ne sont pas complètement formés. Je suis intoxiquée.

Bruit. Strident. Sirène.
 Grondement. Vrombissement. Moteur.
 Véhicule. Urgence. Déplace. Bardasse.
 Voix. Inconnues.
 Fouaaaaaahhh....

Bouffée. Oxygène.
 Po-pom... Po-pom... po...pom... Po...
 Silence.
 Glisse. Roule. Civière.
 Calme.
 Aarg !
 Subis. Serre. Tends. Etouffe.
 Propulsée. Non !
 Crie. Rage. Hurle.
 « Gelez-moé !! Faites quequ'chose, crisse ! Ça fait mal ! Vous voulez m'tuer ?!! »

Me tuer. M'enrouler la tête dans le cordon ?

« Poussez. On y est presque »
 « J'veux pas ! J'en veux pas...crisse... »
 Succion. Pression. Écrasement.
 Couloir. Noir.
 Propulsion. Hurlements.
 Grande Inspiration.
 Ouhaaaaaaahhhhhh... !!!!
 Fuck

Je suis née. Le choc. L'air fouette ma peau. Le bruit bombarde mes oreilles. La lumière brûle mes yeux.

Suspendue dans le vide,
 tête à l'envers.
 Formes mouvantes et étranges coupent la corde raide,
 m'arrachent de son intérieur.

Ses tremblements ne se mêlent plus aux miens. Je suis en manque.

Les paupières fermées,
 pas bouger,
 pas pleurer.
 Tremblements.
 Des marionnettes géantes,
 des bleues et des vertes,
 m'inspectent et me fouillent.
 Secousses incontrôlables.
 Tout le corps.

Je sens de moins en moins le froid. La lumière s'éloigne. Mes tremblements diminuent. Je perds de vue ceux qui s'acharnent sur ma vie. À peine entrée dans le monde, à moitié faite et à moitié morte, je l'appelle par son vrai nom :

Maman ?
 J'en veux.
 Du petit liquide que tu m'envoies souvent.
 Faudrait que tu m'en redonnes maintenant.
 Les marionnettes géantes s'agitent,
 disparaissent tranquillement.
 Je ne les vois presque plus,
 deviennent floues et sombres.
 Hummmmmmm...
 Noir.
 Tout noir.
 Biiiiiii...
 Une marionnette appuie sur mon petit cœur.
 Je veux crier, hurler. Impossible. Un boyau dans ma bouche.
 Je veux ouvrir mes yeux. Impossible. Le visage pris dans une coquille.
 Bip...bip...
 Crisse ! J'étais bien là !
 ...bip...bip...bip...
 Je veux bouger mon bras.
 Aoutch ! Des bouts qui piquent entrent en moi.
 J'essaie avec mes pieds. Me cogne.
 J'essaie encore. Me cogne encore.
 Ouvre les yeux.
 Boîte transparente, remplie de tuyaux, de boyaux.
 ...bip-bip-bip-bip...
 Les marionnettes bleues et vertes sont floues dans mes yeux.
 Je tremble. Toujours, un peu.
 Du liquide, j'en veux.
 Maman ? Ma-man !! Maman ?

On m'envoie du liquide dans mes tuyaux. J'attends l'euphorie. Elle ne vient pas.

Bip... Bip... Bip... Bip...
 Seule.
 Plus de marionnettes.
 Tremble encore.
 J'écoute les bip. Qui courent après les po-pom.
 Do-do, l'enfant do, l'enfant dormira bien vite.
 Do-do, l'enfant do, bébé dormira bientôt.

Je dors. C'est un des moins pires moments. À cette période de ma presque vie, je dors souvent et longtemps. Je ne le sais pas mais je suis un peu heureuse.

Voix douce.

J'ouvre les yeux.
 Une marionnette géante rose
 remplace les bouteilles autour de ma maison de plastique.
 Met ses mains dans les gros gants,
 se faufile entre mes tuyaux, mes boyaux,
 pose un doigt ganté sur mon mini ventre.
 Me brasse doucement.
 Fait cesser mes tremblements,
 pour un petit bout de temps.
 « Bon matin bébé Frankenstein. Tu tiens l'coup ? Tellement d'force dans une si petite chose... »
 Je ne comprends pas les mots.
 De l'eau tombe de ses yeux,
 sur le toit de ma maison transparente.
 Elle chante.

Elle (bébé) fredonne.
Ellipse.

Mes tuyaux m'ont presque tous quittée,
 même si je tremble encore des fois.
 Aujourd'hui, j'aurais dû naître.
 J'aurais moins zéro semaine...ou quelques heures.

Des marionnettes géantes approchent. Trois.
 Je me détourne et fais semblant de rêver.
 « ...était gravement prématurée...
 ...maintenant prête à sortir...
 ...ces bébés-là... ...difficile à adopter... ...défigurée...
 ...drogue dure... ...pendant la grossesse...
 ...la mère est... ...héroïne... »
 Je le comprends ce mot-là. Ma mère est une héroïne.
 C'est pour ça qu'elle ne vient pas me chercher : trop occupée.
 Marionnette rose me touche le ventre. Je sursaute.
 « Chut, c'est rien, bébé Frankenstein »
 Je bouge, me détourne, ouvre les yeux.
 « Oh mon dieu...son visage »
 Une marionnette multicolore vient de parler,
 met sa main sur sa bouche et fait couler de l'eau dans ses yeux.
 « Comment une mère... ? C'est horrible... »
 La marionnette multicolore cache son visage sur le cœur d'une autre.
 « C'est trop pour nous, chérie. On est pas préparé à ça ».
 Les multicolores reculent, les yeux débordés.
 Rose quitte mon ventre.
 Des secousses kidnappent mon corps,

en manque.
Gelez-moi,
crisse.

Ma vie est de nouveau menacée. J'ai de plus en plus froid. Mes tremblements m'empêchent de rêver. Mon cœur veut sortir de ma poitrine. Une armée de marionnettes bleues et vertes débarque.

« Bébé Frankenstein...! »
Wouaaou ! Je sors de mon corps.
Je plane. Je me sens si bien.
« On la perd, Docteur ».

Je flotte au-dessus de moi. Je regarde ma vie qui m'échappe. Je suis en train de mourir pour la deuxième fois.

Le corps de ma mère m'a expulsée avant de m'avoir terminée. Je suis intoxiquée et défigurée. La vie me le rappelle à chaque instant. Je suis en manque.

Si je meurs maintenant, je ne serai jamais malheureuse. Si je reste, on me racontera :

Ta mère t'a abandonnée après avoir accouché. Elle s'est sauvée de l'hôpital avant d'être réparée. Elle a souffert en se vidant de son sang, à cause d'une hémorragie. Elle est morte seule dans une ruelle, la seringue au bras. Ton père est inconnu. Du moins selon les papiers.

On me dira aussi que même si la médecine évolue, ma figure restera déformée. Monstrueuse.

Si je survis, je serai chienne, salope, ou héroïne. Comme maman.

SOLILOQUE II LA PEUR

ELLE (*une femme en voyage au Népal*)

Un thé. Je veux un thé.

J'enfile un long manteau, je cache mes cheveux sous un foulard et je quitte ma chambre donnant sur la rue.

Je me faufile entre les étalages du marché public de Katmandou. La chaleur est intense. Des gens au corps usé m'observent. Certains me saluent d'un sourire. Je croise le regard d'un jeune soldat, l'arme en joue derrière les barbelés de son abri. Les forces de l'ordre occupent les rues depuis plus de dix ans. Un conflit avec les Maoïstes a causé la mort de milliers d'habitants et de touristes. Des manifestations enflammées ont souvent lieu à la tombée du jour. Je baisse les yeux. Je marche. Quelques femmes, leurs bébés dans les bras, me demandent de l'argent. Je n'ai presque plus rien.

J'aperçois une boutique de thé, au bout du marché. Je m'y dirige d'un pas rapide. J'échappe aux regards les plus insistants. Le soleil brûle, même si la fin du jour approche. J'entre dans la boutique. Il n'y a personne. Je patiente quelques secondes. La chaleur est encore plus étouffante à l'intérieur. Des yeux apparaissent entre les pans d'un rideau derrière le comptoir. Je fais mes salutations en népalais : *Namaste*.⁶⁴ Un homme sort de l'arrière-boutique. Il m'accueille en anglais, d'une voix douce. « *Welcome young lady.* » Il a un sourire éclatant, comme la majorité des hommes du Népal. Il m'offre rapidement une tasse de thé typique de l'endroit, un *Darjeeling* sucré jusqu'à saturation, infusé dans un lait très gras. Je prends une gorgée. Le breuvage bouillant traverse mon corps. Des étoiles dansent devant mes yeux. Je vais perdre connaissance, je suffoque. L'homme sourit sans dire un mot. Je m'appuie sur le comptoir pour ne pas tomber. Je dépose la tasse de thé et retire mon manteau. Le foulard qui couvrait mes cheveux glisse sur le sol. Lentement, la température de mon corps redescend et je retrouve mes esprits. Je lève les yeux. L'homme n'a pas bougé, mais son sourire s'est transformé et sa bouche entrouverte. Je porte une petite robe fleurie. Il déshabille mon corps du regard. Je vérifie que les boutons de ma robe ne se sont pas détachés. Mais non. C'est une robe rose chaste et sans extravagance. Mon cœur s'emballe. Ma petite robe rose...

J'vois le bout de mes souliers en cuir verni. Y dépassent des frisons de ma petite robe rose fleurie. J'lève les yeux pis j'le vois. Y me dévisage. Y veut que j'aille à la machine pour faire de la monnaie. J'ai pas le choix de dire oui, c'est le professeur. Y m'a donné un dollar en papier, avec des yeux sérieux... J'veux pas y aller, voir la machine. J'étais bien, assise tranquille à mon bureau derrière la classe. Mais y faut que je l'écoute. Quand y se fâche, les murs de la classe tremblent.

⁶⁴ *Namaste* signifie bonjour en népalais.

Son air me fige. « *Are you on holiday ?* » Je reprends la tasse de thé pour y tremper mes lèvres sans boire. « *Yes. I came to climb one of your beautiful mountains. I did a three weeks trek to reach the Everest's base camp.* » Je souris. « *Alone ?* » Il sourit à son tour. « *With a sherpa guide.* » « *And your husband ?* » Il me dévisage. « *Are you married ?* »

« Tu sais, on connaîtra jamais la réponse si tu restes ici sans bouger. » Mon professeur me demande d'aller à la machine à change et d'échanger le un dollar en vingt-cinq sous. C'est pour trouver la réponse de son exercice mathématique : « Si on divise également cent billes entre quatre enfants, combien de billes a chacun des enfants ? » J'le regarde. Je veux qu'il comprenne. Ça me tente pas du tout. « Tu veux pas y aller ? » Y va se fâcher si j'dis non. « Tu sais, dans la vie, tu n'as pas que des droits. Tu as aussi des obligations. » Si j'y vais pas, est-ce que la punition va être pire que si j'dis oui ? J'ai peur. J'sais pas si la machine fait beaucoup de bruit... Est-ce qu'elle va cracher tous les sous d'un coup ? J'sais pas comment ça marche... J'ai six ans et si y me demandait de monter au ciel maintenant, j'dirais oui.

Je regarde les bocaux remplis de feuille de thé derrière le comptoir. « *Are you married, young lady ?* » Je fais comme si je n'avais pas compris. « *Do you have sealed packs of Nepalese tea, sir? I would like to buy some, for my family.* » Le vendeur de thé se mordille les lèvres. « *Lucky young lady. You still have a family...* » Il baisse les yeux. « *I have no one. Nobody.* » Il s'avance près de moi. « *I just have a tea shop for beautiful young lady like you.* » Il pose sa main sur mon épaule.

Y me regarde avec ses yeux qui me donnent pas le choix. « Un peu de courage, allez. » Les autres enfants de la classe rient et chuchotent dans mon dos. « Y'a rien de plus facile ! Ça va te prendre quelques minutes. » Je l'aime pas, mon professeur. « Vas-y, dépêche-toi, on n'a pas toute la journée. » Y me prend par le cou et me pousse jusqu'à la porte. J'ai hâte d'être grande, personne va décider à ma place. J'serre les fesses en dessous de ma petite robe rose fleurie. J'traverse la classe en tenant le un dollar dans ma main mouillée. J'le regarde une dernière fois pour qu'y voit ma colère dans mes yeux.

Je sens le poids de sa main sur mon épaule. Je suis paralysée. Il me pousse doucement derrière le comptoir. « *Come with me. The tea is over there.* » Je marche vers les bocaux de thé. Il observe chaque bout de tissu de ma petite robe rose. J'ai trente-quatre ans et je viens d'escalader une partie de l'Everest... mais je n'arrive plus à faire un geste, sauf celui de tirer sur le tissu de ma robe pour l'allonger.

J'fais un pas à la fois. Mes souliers en cuir verni font du bruit dans le couloir plein d'écho. Tout d'un coup, j'la vois sur le mur. Elle se tient au bout de son fil comme si elle allait m'attaquer. Je prends sur moi. Sur la machine y'a une flèche peinte pis un mot de trois lettres : Ici. J'vois une fente pour entrer le un dollar. J'fais un pas, un autre, un dernier. J'lève le bras pour approcher le un dollar du monstre. Y le prend dans sa gueule ! Le un dollar va se cacher dans son ventre.

Je m'éloigne discrètement de lui. J'essaie de détourner son attention de ma robe. « *Which*

one is the Nepalese tea, sir ? » Il s'avance pour pointer les boccas tout près de moi. « *No more Nepalese tea here, young lady.* » Je suis coincée entre lui et le comptoir. « *You'll have to come with me in the back store.* » Mon cœur bat dans ma gorge. « *No, thank you, sir.* » Une goutte de sueur glisse entre mes seins. « *I have to go, now.* » Il ne bouge pas. Je m'approche pour le contourner.

La machine monstrueuse grogne...le un dollar y ressort ! Ma petite robe rose fleurie est toute mouillée. J'pensais que les six premières années de ma vie étaient les plus difficiles. Mais c'était rien de manger du sable, d'être en punition, de faire son lit ! Y faut que j'recommence... J'approche ma main du monstre.

Il m'arrête en me prenant le bras. « *Don't go, young lady.* » Son regard est insistant. « *Are you American ?* » Je n'ose pas bouger. « *No, sir, I'm Canadian, well Québécoise.* » J'essaie de retirer doucement mon bras de sa main. « *Lucky young lady, you're from America.* » Il me retient. « *Yes.* » Il approche son visage. « *I have to go, sir.* » Il me dévisage. « *I have to go in America, young lady.* » Il me retient de ses deux mains. « *You're beautiful. I want to go in America with you. Help me.* » J'essaie de me défaire de son étreinte. « *I can't, sir. I'm sorry.* » Il me serre plus fort. « *Let me go, sir.* » Je me débats. Des boccas de thé se fracassent les uns contre les autres.

Le monstre va exploser. La machine fait du bruit dans mes oreilles. J'entends plus mon cœur battre. Mais j'suis pas morte, j'respire encore. J'demande à un de mes super héros, n'importe lequel, de venir me chercher.

J'arrête de me débattre. « *You're the only one who can help me.* » J'ai toujours cru que je trouverais une force surhumaine en moi pour échapper au danger... « *I can't, sir.* » Son insistance se transforme en dureté. « *Please, young lady.* » J'ai peur. « *How, sir?* » De l'espoir apparaît dans ses yeux. « *Marry me...and bring me with you in America.* »

Y'a aucun bruit. C'est long. On attend, le monstre et moi. Mes super héros viennent pas me sauver. Même pas celui à qui j'ai confié tous mes secrets. *Spider Man* ? Si tu m'entends, j'voulais juste te dire... C'est fini nous deux. F-i-i N-i-i ! Fini !

Ses yeux se plissent, comme s'il allait pleurer. « *I'm in danger here, young lady. I beg you...* » Il serre mes bras avec ses mains. « *Why are you in danger, sir ?* » Les mots déboulent... « *The Maoists are menacing me. They come every month to take the money of the shop. Every time, they ask for more money. Next time, if I don't have the money, they'll kill me.* » La culpabilité s'empare de moi. « *I'm afraid every second of my life, young lady.* » Je dois le sauver. « *If you bring me in America, you'll save my life and the life of my family. I'll find a job in your country and I'll do money to save my family.* » Il me libère de son étreinte et cache son visage entre ses mains. « *Each time the Maoists come, they take all the money I have...if I stay here, me and my family will die.* »

Le monstre va exploser. Y gronde.

Je glisse et saute par-dessus le comptoir. Je me précipite sans manteau vers la sortie. Je sors de la boutique en courant.

Les quatre vingt-cinq sous sortent avec violence de la gueule du monstre, comme des balles de fusil. La machine vomit ce qu'elle a avalé.

Sauver sa famille... Des médicaments pour ses vieux parents... Je me faufile entre les étalages du marché.

Toute seule, j'regarde les quatre morceaux de métal rouler par terre. Si on divise cent par quatre, ça fait...

« Lucky young lady. You still have a family... I have no one. Nobody. »

...ça fait quatre vingt-cinq sous...cent divisé par quatre, ça fait vingt-cinq.

Le jour tombe sur Katmandou.

La cloche sonne dans les corridors.

La foule déserte le marché.

Les élèves crient.

Un chaos envahit la ville.

Les enfants dévalent les corridors.

Je cours pour retrouver ma chambre.

J'me penche pour ramasser les quatre vingt-cinq sous.

Un raz-de-marée m'emporte. Une foule d'hommes manifestent dans les rues.

Une armée de petits monstres me pousse, me bouscule.

Ils m'observent en marchant, ne peuvent plus quitter ma robe rose des yeux.

Ils m'entraînent avec eux pressés d'être enfin libres.

Je suis le courant, cachant mon cou d'une main, tenant ma robe de l'autre.

« Y'a rien de plus facile ! Ça va te prendre quelques minutes. »

« ... the life of my family...medication for my old parents. »

Y m'a menti.

Un mensonge.

Facile ?!

Seul au monde ?

J'tourne dans un autre corridor.

J'emprunte une autre rue.

J' cours.

Malgré la chaleur.

J'arrive à ma classe.

Je me retrouve enfin devant l'immeuble de ma chambre.

Y'a plus personne.

La porte est verrouillée.

Sauf lui, l'horrible professeur. « Tu t'es perdue ou quoi ? »

Je me sens perdue, dépossédée.

« Sont où les vingt-cinq sous ? »

Je n'ai plus les clés de ma chambre.

J'ouvre mes mains vides.

Elles sont dans mon manteau.

« Tu seras pas libre, tant que tu les auras pas retrouvés. »

Je l'ai laissé à la boutique de thé...

J'veux pas y retourner.

Je peux pas y retourner.

« Retourne les chercher, je t'attends. »

Je reste seule sur le bord de la porte verrouillée.

J'marche vers la sortie de la classe.

Il fait noir dans les rues de Katmandou.

Y'a plus une seule lumière dans les corridors.

Je tire sur le bord de ma robe.

Une larme glisse sur ma joue.

Une goutte de sueur glisse entre mes seins.

Je dois y aller.

Je suis forte.

Je suis une grande fille.

Je suis une femme.

SOLILOQUE III L'ÉTERNITÉ

Une serveuse au comptoir d'un restaurant ouvert 24 heures. Elle veut s'allumer une cigarette, puis se ravise au dernier moment.

ELLE

C'est ma première journée demain. Je change de place. J'vas être encore serveuse mais...mais dans un restaurant à déjeuner ! On sert des déjeuners ici, mais c'est pas pareil. Moi, j'parle d'un vrai restaurant à déjeuner. Avec des crêpes *fancées*, des piles de fruits, d'la crème fouettée pis du *Quick* liquide qui coule sur le *top*. Ça fait tellement longtemps que j'rêve d'être *upgradée*, mais ici, y'a pas de chances d'avancement. J'suis déjà au *top* pis ça fait un bout... J'étais tellement énervée cette nuit ! J'dormais pas, comme d'habitude, faque j'me suis levée. J'suis allée au *laundromat* 24 heures faire mon lavage pis tout de suite après, j'suis venue au *Snack* avec l'autobus de nuit. Faque là j'suis toute seule, y fait noir pis c'est même pas mon *shift* ! Mais au moins j'suis ici ! J'suis toute là ! Celle qui est de nuit cette semaine, était contente de me voir y dire qu'a pouvait s'en aller, que j'allais faire sa fin de *shift* à sa place parce qu'*anyway* j'étais levée pis que j'étais rendue ici.

Elle vient pour allumer sa cigarette, puis se ravise.

Cette nuit, j'ai lavé mon nouveau *kit* pour demain ! Le tissu était raide pis y sentait trop le magasin. Pis j'étais pas capable d'attendre, fallait que j'le mette tout de suite. Trop excitée ! Les gars du *Snack* vont être sur le cul de me voir belle de même à matin. Je l'ai acheté chez *Walners*. La petite jupe, pis le haut aussi. Une fois lavé c'est du beau tissu. Doux pis épais. J pense que j'ai jamais eu du beau linge de même. Ben j'avais pas les moyens de m'acheter du linge *fancé*. J'allais quand même au *Walners*, mais c'était pour me promener dans les rangées ben plus que pour acheter ! Depuis que j'sais que j'vas travailler dans du beau pis que le *cash* va rentrer, ben j'suis moins sur le nerf quand j'vas chez *Walners*. Pis ce que j'aime de là c'est qu'y sont tout le temps ouverts. Y ferment pas. Jamais. Ça me fait *tripper* ! Ben moi j'aime ben ça. C'est toujours pratique d'avoir des 24 heures. J'peux pas vivre sans ça. Pis dans mon coin pis dans les villes des alentours, y'en a pas mal des 24 heures. J'les connais toutes. Toutes ! Ben surtout parce que j'travail de nuit. Pas tout l'temps. Mais j'aime ben ça ce *beat-là*. Moi j'suis tout le temps *on, anyway*. J'suis pas faite pour les affaires qui ferment un moment donné. C'est ben plate que le restaurant à déjeuner soit pas ouvert 24 heures. J'suis contente pareil d'y aller là, mais... Y'en a qui disent que c'est pas tout le monde qui veut déjeuner tout le temps. Moi, tant qu'à moi, je vois pas pourquoi on pourrait pas manger du déjeuner le soir, mais c'est pas tout le monde qui pense de même. C'est pas tout le monde qui est ouvert à ça mais...va ben falloir que j'leur dise un moment donné, qu'y comprenne que tu peux pas fermer comme ça pis imposer que le monde y mange du déjeuner juste dans ces heures-là ! En tout cas. Faque j'ai trouvé, dans ma ville pis dans les villes aux alentours, un *laundromat*

24 heures, une pharmacie 24 heures, j'ai trouvé un⁶⁵ épicerie 24 heures aussi. Quand j'dors pas la nuit, j'fais de... de l'insomnie ? Ouan. C'est ça. De l'insomnie. Parce que...ben...comme ça, là. Mais moi c'est pas une maladie, là. J'dis le mot « insomnie » là, mais c'est pas vraiment ça. Moi c'est juste parce j'dors pas. C'est juste comme, c'est juste comme...comme que j'suis comme ça, là ! C'est ben pratique les 24 heures. Quand c'est ouvert tout le temps, tu te sens pas pogné de faire tes commissions juste dans le jour, t'sais. C'est comme une liberté. Tu peux choisir quand tu y vas. C'est toi qui décides, t'sais. T'es pas *rushé* parce que ça va fermer.

Elle vient pour allumer sa cigarette...

À cette heure-là, pis ici, y'a pas personne qui va m'empêcher (*mais elle ne l'allume pas, elle la garde quelque temps entre ses lèvres*). Va falloir que j'arrête parce que dans mon restaurant *fancé*, j'pourrai pas fumer en cachette. Pis j'pourrai pas sentir la boucane non plus. J'vas m'acheter du parfum de madame. J'sais ben pas qu'est-ce que j'vas choisir. Mais j'vas avoir tout mon temps pour magasiner. Avec ma pharmacie 24 heures, à sortie d'autoroute juste à côté par là, j'aurai pas à me dépêcher ! J'vas avoir toute mon temps. Pis un parfum, faut pas se tromper parce que c'est cher. Pis y faut prendre son temps parce que ça peut tourner sur moi. Sentir bon dans bouteille mais après quelques minutes sur ma peau, c'est plus la même affaire. Pis c'est pas de ma faute là, ni de la faute du parfum là, c'est juste de même. Pis des fois c'est pas des minutes, c'est des heures que ça prend. C'pour ça qui faut pas être pogné parce que ça ferme. Y faut que ça reste ouvert, tout le temps. De toute façon, que j'travaille de nuit ou de jour, j'suis mieux dans des places comme ça. C'est moins stressant, t'as pas à penser, t'as pas l'impression que ça va finir, t'sais. C'est tout le temps là. Y'a pas de danger que quelqu'un te dise dans le *speaker* du magasin : On ferme dans cinq minutes ! Ça, ça me fait capoter de me faire obliger de même. Hey ! J'suis là moi, pis j'ai pas fini ! J'veux pas que ça finisse ! Ok ?!! Ça peut pas finir de même ! Les 24 heures eux autres y'ont compris. Un être humain, là, tu peux pas enfermer ça dans un *shift* ! Voyons donc ! Pis c'est plus vrai, *anyway* que le monde y travaille de 9 à 5. C'est plus vrai, ça ! Même dans mon restaurant à déjeuner, j'ai des *split shift* pis on rentre ben tôt le matin quand c'est encore presque la nuit. L'avenir appartient à ceux qui vivent 24 heures, tout le temps. Sinon tu peux te faire *shifter*. Tu manques des grands bouts de vie. Parce que tu dors, parce que t'es chez vous, tout seul. Pis en plus personne te voit, te regarde. T'es tout seul ! Pas de témoin ! Un moment donné, y vont la trouver la pilule pour pas dormir jamais, pis le monde va pouvoir vivre tout le temps comme moi, pis on va arrêter d'avoir peur que ça finisse parce qu'on va avoir plein de temps. Mais là quand les magasins ferment pis toute ferme, j'suis toute seule. J'peux pas vivre comme y faut ! C'est comme si j'étais nulle part, pis quand on est nulle part ben on peut rien faire. C'est comme si j'existais pas. Comme si le compteur tournait devant ma face pis que j'pouvais pus respirer. Faque y faut que les commerçants comprennent qu'y ont pus le choix d'être ouverts 24 heures ! Pis même mon restaurant à déjeuner ! Faut qu'y ouvre tout le temps ! Y peuvent pas découper le temps comme ça. Sont qui eux-autres pour nous imposer de vivre là, pis pas là ! De faire ça à ce moment-là, pis une autre affaire plus tard. De nous

⁶⁵ Dans un français correcte il faudrait dire « une épicerie », mais le personnage fait ici une erreur.

couper du monde quand on a juste le goût d'être en gang. D'avoir de la place. Une place, une petite place, une toute petite place ! C'est pas *heavy* ça ?! C'est quoi qu'y est de trop là-dedans ! Y faut se battre pour cette liberté-là ! D'aller où on veut quand on veut. Y me semble que c'est simple ! C'est quoi qu'y comprenne pas ?

Elle regarde sa cigarette.

J'sais pas pour les autres, mais moi quand j'suis toute seule, pis chez nous, j'me sens comme si j'existais pas. J'ai besoin que...que quelqu'un voit que j'suis là, que j'bouge, que j'respire, que j'ai faite ça, pis ça.

Elle vient pour allumer sa cigarette, puis se ravise.

Si j'ai personne à écouter ou à qui parler, qu'est-ce que ça donne ? Y'a personne qui sait que j'suis là ! C'est pour ça que j'dors pas. J'ai décidé que j'voulais pas perdre des grands bouts de ma vie. Je m'en rappelle pas quand j'dors. Ça me fait capoter. C'est comme si j'mourais quelques heures par jour, sans m'en rendre compte. Pis des fois j'rêve. C'est des bouts de vie, mais c'est pas la mienne. C'est soit plus poche, soit plus *bot*. Mais c'est pas moi. Même quand c'est ma face, c'est pas moi. Y'a rien de vrai là-dedans. Dans les rêves. C'est juste le cerveau qui *freak*. Pis qu'est-ce qui dit qu'un jour j'vas pas oublier de me réveiller. Que j'vas pas rester endormie. Parce que quand j'dors, c'est plus moi qui vis, c'est une fausse moi qui porte ma face pis qui vit à ma place. Qu'est-ce qui dit qu'un moment donné elle sera pas tannée de partir à chaque fois que j'me réveille. Que la voleuse de face elle voudra pas vivre plus de temps elle aussi. Vivre sa vie à elle ! Pis qu'a va pas me voler mon cerveau en plus de ma face pour vivre sa vie à elle, pis que moi j'me réveillerai plus jamais. J'peux pas laisser faire ça. C'est à moi cette vie-là, pis y'est pas question qu'a m'en vole des bouts, qu'elle me fasse accroire des affaires pis que j'réçoive ma réalité en pleine face quand j'me réveille. J'ai essayé de pas dormir jamais, mais j'peux pas. Un moment donné j'tombe, t'sais. Quand j'suis occupée, c'est plus facile. J'vas au *Walners* pis dans les 24 heures. Debout dans les rangées, avec quelques personnes autour, j'suis ben plus capable de rester réveillée. De pas m'endormir pour profiter comme y faut de tout ça là, ben la vie-là. Pis de *fighter* la mort-là.

Elle garde sa cigarette éteinte entre ses doigts, comme si elle était allumée.

Peut-être que si on est une gang à pas l'accepter, la majorité du monde j'veux dire, peut-être que si on est une méchante *gang* à la *fighter*, la mort a va capoter pis a va nous lâcher. Pis on va pouvoir continuer d'être ici, pis de pas se dépêcher pour la vivre cette vie-là. Peut-être que j'capoterais moins d'être toute seule pis que...j'arrêterais de fumer pour remplir le temps. Quand la boucane descend en dedans de moi, j'sens mes organes se râper pis ma gorge s'arracher. Au moins, fumer, ça me dit que j'suis là, que j'suis toute là, que j'vis en dedans. Mais moi j'voudrais être ben plus là, tout le temps. Dans le monde. Plein de monde. Le jour, la nuit, le matin, pendant le souper...tout' les soupers. Tout' ! Y faut toute ouvrir 24 heures. Toutes les épiceries 24 heures ! Toutes les pharmacies 24 heures ! Tout' les bars 24 heures ! Tout' les restaurants 24 heures ! Tout' les dentistes pis

les docteurs 24 heures ! Tout' les *laundromat* 24 heures ! Pour que le monde puisse vivre à cent milles à l'heure tout le temps ! Avec des *pet shops* 24 heures ! Des spas 24 heures ! Des cinémas, des casinos, des salles de spectacle ! Des magasins de bonbons ! Des *shops* de granoles ! Des bureaux de chômage, pis de B.S., pis de gouvernements ! Des banques ! Des *pawn shop* ! Des bureaux pour avoir de l'argent U.S. ! Des métros ! Des cinémas, pis des musées, pis des boutiques de linge *fancé* ! Des piscines 24 heures ! Des comptoirs de crème à glace, pis à patates frites, pis toutes les commandes à l'auto ! Des garages ! Des salons de coiffure, des centres d'esthétique, des quincailleries, des cordonneries ! Pis des restaurants-buffets, pis des salons funéraires ! Pis des jardins botaniques, des zoos, des stades, des arénas, des clubs de danse pis de bowling ! Des centres de skis, des gym, des terrains de squash pour ceux qu'y ont du *cash*, des postes de TV ! Pis des vergers 24 heures. Pis des plages de sable 24 heures, pour aller courir en *slow motion* avec un pétard américain, *shapé* pis huilé comme dans *Baywatch* !

Elle vient pour allumer sa cigarette, puis l'écrase sans jamais l'avoir allumée.

Ça nous aiderait à arrêter de mourir par petits bouts. À chaque nuit. Pis tout' les jours.

SOLILOQUE IV LE DOUTE

Un homme, devant la porte de son appartement.

(Ce personnage est interprété par la même comédienne qui joue les autres soliloques.)

LUI

La porte est entrouverte. J'ai dû oublier de la fermer. Aucun bruit. Quelqu'un est entré ? Mon ordinateur n'a pas bougé. On ne peut pas le manquer, au centre de ma table de cuisine, à côté du cendrier. Je viens de recommencer à fumer. Il y a huit jours. La culpabilité est à son plus fort quand j'entre dans mon appartement, parce que je remarque que ça empeste le fond de cendrier à plein nez.

Aujourd'hui, ça sent moins. Logique, la porte est restée ouverte. J'suis parti à la course : prendre l'air, acheter des cigarettes, me changer les idées. Je dépose mon paquet sur la table de cuisine. J'enlève mon manteau enneigé et je le lance sur une chaise. Je n'arrive pas à le croire : je suis bloqué depuis trois semaines. Je me surprends à penser que ce n'est pas vrai. Mon écran va s'ouvrir sur une tonne de mots, sensés, profonds et sensuels. J'appuie sur une touche pour chasser l'écran de veille, qui vient me narguer à toutes les quinze minutes pour me rappeler que je n'ai pas écrit un seul mot. Toujours blanc, le vide. Je n'ai vraiment rien écrit. Avant, les idées coulaient à flot, mes doigts n'allaient pas assez vite sur le clavier pour concrétiser tous mes fantasmes. Je m'assois, je m'allume une cigarette.

Je suis déçu, comme à chaque fois que j'en grille une. L'envie de fumer promet un plaisir tellement plus grand que le fait de fumer vraiment. C'est le rendez-vous avec la cigarette qui excite, pas le fait de fumer. C'est la même chose pour une aventure d'un soir. Le plus jouissif c'est le moment de séduction, quand je m'imagine comment je vais la prendre, la faire jouir. Parce que la plupart du temps, j'ai à peine joui que c'est déjà clair. Le vrai orgasme, je l'ai eu avant et dans ma tête...en fantasmant sur son corps chaud qui se tortille sur moi, en imaginant les muscles de son sexe qui serrent le mien pendant que je la pénètre. Je bouge le curseur sur la page qui défile.

« Je suis là. »

C'est écrit ça. Sur l'écran blanc, il y a cette phrase-là. Je la relis : « Je suis là. » Je n'ai aucun souvenir d'avoir écrit ça. J'entends un bruit. J'arrête de respirer. Je tends l'oreille. Plus rien. Le silence dans l'appartement, comme toujours. C'est sûrement moi qui ai écrit ça. « Y'a quelqu'un ? » J'entends ma voix qui résonne dans l'appartement vide. Je suis ridicule. Un autre bruit. Comme un froissement de tissu. Je manque de sommeil. Ça doit être pour ça que j'entends des... Un craquement. C'est mon lit qui craque comme ça. Je me lève, je prends ma statuette inuit sur le vaisselier. Le seul souvenir de ma mère, et surtout l'objet le plus dur de l'appartement. Ça vient de la chambre. La porte est entrouverte. J'entends un soupir. Je reste calme. D'un geste sec, je pousse la porte. Je tiens la statue dans les airs, prêt à la lancer. Quelqu'un est couché dans mon lit, une

femme. Elle porte une minuscule nuisette blanche, transparente. Je n'ai vraiment pas assez dormi. Elle me sourit.

Ça fait trois semaines que je n'ai pas baisé. Il y a une femme, vraiment excitante, couchée presque nue dans mon lit. Je veux la prendre, maintenant. « C'est moi. Je suis là. » Elle parle ? Je me pince. Ça ne change rien à mon sexe qui se gonfle. « Ça va ? » Elle me pose une question. C'est dans ma tête tout ça. Est-ce qu'on répond à une hallucination ? J'essaie de réfléchir. « Je...oui. » Elle s'avance à quatre pattes, près du bord du lit, ses lèvres tout près de mon sexe. Je dépose la statuette sur le lit et je défais la boucle de ma ceinture. « T'as pas changé. » J'interromps mon geste. « Arrête pas. Je suis revenue pour te faire plaisir. » J'ai beau chercher dans mes souvenirs, je ne me souviens pas avoir déjà rencontré cette femme. « T'arrives plus à parler ? Écris. » Elle tire sur les bouts de ma ceinture et elle me fait asseoir en face d'elle, sur le lit. « En fait, je n'y arrive plus...à écrire. » Elle met sa main sur mon sexe. « Ça va revenir, tu vas voir. Notre vie va continuer. » Notre vie ? Je fouille dans tous les recoins de mon passé. Non. Je n'ai jamais vu cette femme. « On se connaît ? » Elle éclate de rire. « Tu te rappelles plus de tes anciennes histoires ? Tu peux pas me jeter comme ça. C'est toi qui es venu me chercher. » Mon érection redescend sous sa main. J'aurais dû dormir plutôt que rester cloué à ma chaise pendant trois semaines. « C'est un jeu c'est ça ? Quelqu'un vous envoie pour me faire une surprise ? Un cadeau ? Une blague ? » Elle perd son sourire. « Non. C'est une question de vie ou de mort. » Ça y est, je deviens fou. Je me lève. Elle me retient par le bras. « Excusez-moi, mais je ne vous remplace vraiment pas. » Ses yeux se remplissent de larmes. Il faudrait qu'une femme me montre à faire ça, un jour. « Votre nom, c'est ? » Ses yeux deviennent des missiles. « À toi de me le dire. » Une arme de destruction massive. « Je suis enfin là, devant toi ! Tu ne me prends pas ? Tu me dégoûtes. » Ça devient trop lourd. Elle doit sortir d'ici. « Je ne comprends pas ce qui se passe, mais je sais une chose, je ne vous connais pas. » Elle est décontenancée. « Dites-moi au moins qui vous êtes ? » Elle se lève et prend mon visage. « C'est moi. Tu es tombé sur la tête ? Je suis là ! » Pourquoi pas. Je pourrais être tombé sur la tête en allant acheter des cigarettes. La cause ? Épuisement. Je me serais ensuite relevé pour rentrer à la maison, mais souffrant d'amnésie. « Regarde-moi. » Ses yeux sont encore mouillés. « Comment êtes-vous entrée ? » Elle ravale ses larmes et me regarde intensément. « Arrête tes conneries. » J'attends. Je veux une réponse. « Je suis très sérieux. Qu'est-ce que vous faites ici ? Dans mon lit ? Pourquoi je devrais vous connaître ? » Je n'ai jamais brusqué ou frappé une femme. « Arrête de t'inquiéter, ça va aller. Je partirai plus. Fais-moi confiance. » Un cauchemar. « On a une vie ensemble ? » Un sourire apparaît dans le coin de ses yeux. Elle reste silencieuse. « Ça m'amuse pas du tout. Soit vous me dites qui vous êtes, soit vous partez. » Elle prend ma statuette sur le lit. « Pas question. On s'est retrouvé, je reste. » La colère monte et le sang circule à une vitesse folle dans mes veines. « Redonnez-moi ça ! » Elle cache la statuette derrière elle. Je me dirige vers la grande fenêtre de la chambre, je l'ouvre en entier. Le vent froid pousse les flocons de neige dans la pièce. Je vais me ressaisir. Je vais me retourner et elle sera plus là. Je vais jeter mon paquet de cigarettes, je vais me tirer un poignet et je vais me coucher pour dormir tout ce que je n'ai pas dormi dans les dernières semaines. « Prends-moi. » Je me retourne. Elle est toujours là. « Non. Vous partez. Vous vous trompez de personne. Allez-vous-en ou... » Elle

s'accote sur le bord de la fenêtre et glisse la statuette inuit sur son corps. Avec la même sensualité que les femmes que j'invente dans mes romans. Ses seins durcis par le froid pointent en ma direction. Elle me souffle : « ...ou quoi ? » Elle me pousse à bout. « Partez ! ...et on oublie tout ça. » Elle se met à crier : « Tout oublier ? ! Tu veux ma mort, ou quoi ? ! » J'essaie de la calmer. « Expliquez-moi, mais arrêtez de crier. Sinon, je vous avertis, je vous sors de force. » Elle avance vers la fenêtre ouverte et hurle au monde entier. « Tu dois me garder. C'est de ta faute si je suis là ! » Je la prends par les épaules pour la pousser vers la porte de la chambre. Elle prend la statuette et me frappe à la tête. Le choc. Je saigne. Ça fait terriblement mal. Ça coule. Ma tête va exploser. Elle s'approche de moi et touche ma blessure. Une douleur insupportable. Je la repousse de toutes mes forces. Elle crie. Son corps est propulsé vers la fenêtre. Elle bascule...

Son cri s'éloigne. Un bruit sourd. Son corps se fracasse contre l'asphalte enneigé.

Shit. Je ne sais pas quoi faire. Appeler la police ? Elle est morte, sans aucun doute. Le sang coagule sur mon front douloureux. Je ne peux pas rester là, sans rien faire.

J'essuie mes yeux, j'approche de la fenêtre. Son corps disloqué et presque nu repose dans la ruelle. Pas un bruit. Seule la lune éclaire son corps blanc. Autour de sa tête, une flaque rouge colore la neige.

Je prends mon ordinateur portable et mon paquet de cigarette. Je m'assois sur le bord de la fenêtre. Mes doigts se remettent à écrire. Mon sang teinte les touches du clavier...

Il devient ELLE

La neige froide chatouille ma peau. La lumière de la ruelle caresse mon corps inerte. Du sang s'écoule de mon crâne. J'aurais envie d'une cigarette. Terriblement. Tu m'en offres une ? Des gouttes de sang coulent sur tes yeux. Tu les essuies. Tu t'allumes une cigarette.

J'essaie de te crier : Recommence à écrire. Réinvente-moi. Je te promets, je serai toujours plus surprenante pour que tu continues de m'écrire. Je veux vivre encore des pages et des pages avec toi. Mais les sons ne sortent plus de ma bouche. Mon corps ne répond plus. Laisse-moi au moins retourner dans ta tête, pour que tu me redonnes vie.

La cendre de ta cigarette tombe de la fenêtre et vole jusqu'à moi. Le sang coule toujours sur ton visage. Tu devrais appeler du secours. Tu regardes ma main, qui tient la statuette. Tu t'éloignes de la fenêtre. Tu la refermes.

Dans la ruelle silencieuse, tu avances vers moi. Tu souffles la fumée de ta dernière cigarette sur mon visage, les yeux dans le vide. Tu t'accroupis près de ta statuette inuit, tachée de sang. Je la tiens fermement au creux de ma main. Tu la prends. Tu la colles sur ta poitrine. Tu écrases ton mégot sur moi.

Ma réalité t'intéresse pas. Tu me préfères en personnage, dans un de tes romans. Moi, ton fantasme, ta muse. Quand tu m'oublies, je n'existe plus. Ça me tue.

Tu t'éloignes. Tu laisses ta trace dans la neige avec ton sang. Tu devrais appeler une ambulance.

SOLILOQUE V LA PERTE

Un hiver glacial. Une femme, debout au coin d'une rue, tient son imperméable fermé sur son corps.

ELLE

Je n'attends pas l'autobus,
je n'attends pas un taxi.
J'attends un rendez-vous.

Je ne ressens pas le froid, mais il fait froid.
Je le sais à cause de la buée qui sort de ma bouche.

Quelques personnes marchent dans la rue,
des gens beaux, des gens laids, des originaux.
J'aurais tous envie de les aimer, de les embrasser,
de me réchauffer dans leurs bras.

Mon rendez-vous est dans huit minutes.

Sur le trottoir, un homme passe près de moi.
Si près que je sens sa chaleur.
Je lui dis : « Bonjour Monsieur,
j'ai envie de votre chaleur, de votre chair, d'un bout de votre vie.
Vous voulez coucher avec moi ? Vous voulez me faire l'amour ?
J'ai décidé de prendre huit minutes d'insouciance avec vous.
C'est un peu court pour faire l'amour...
Mais peut-être qu'ensemble on peut arrêter le temps ? »

L'homme voit mon sourire.
Il ouvre sa bouche et laisse filer un nuage de buée, chaude.
Je voudrais y réchauffer mes lèvres.
Il dit : « Vous êtes sérieuse, Madame ? »,
d'une voix douce et feutrée.
« Oui, Monsieur. »
Il me sourit, me rend belle avec ses yeux.
Il hésite. « Désolé, je ne peux pas. »
« Pourquoi ? »
Il répond : « Vous êtes belle. Je n'arriverai pas à vous oublier. »
Il me trouve belle.
Il ajoute : « Ça me tuera. »
Moi aussi.
Comme dans les films, je lui dis :
« Défions la mort. Prenez-moi. »
Son regard veut de moi,

mais il m'échappe.
Il se détourne et rejoint sa vie.

Elle resserre son imperméable, toujours fermé sur elle.

Une vieille femme s'approche de moi.
Une odeur de jasmin...
Elle me dit de sa voix tremblante :
« Vous allez attraper la mort habillée comme ça, mon petit. »

Elle me regarde, immobile, comme si le temps n'avancait pas.
Ses yeux en ont vu des milliers d'autres.
Ses cheveux suivent les sillons sur son visage.
Les traces d'années ne se comptent plus.

Je lui demande : « Madame, racontez-moi comment vous faites,
pour rester femme et belle si longtemps,
pour garder votre sourire et votre doux parfum.
J'ai un rendez-vous dans sept minutes,
je voudrais perdre avec vous le temps qu'il reste. »

Elle fait oui avec ses yeux.
Je me love dans ses bras pour réchauffer mon nez dans son cou,
m'imprégner de son odeur de jasmin.
Ses yeux pleurent et mouillent ma peau.

Je lui dis : « Apprenez-moi à étirer le temps.
Nous pourrions fumer une cigarette,
prendre un thé dans un salon oublié,
nous laisser séduire par un bébé chat,
régler un conflit qui traîne, une vieille culpabilité,
essayer des robes dans une boutique hors de prix,
rendre visite à des anciens amants,
goûter à tous les desserts d'un grand restaurant,
puis partir sans payer. »

Un autobus s'arrête.
La vieille dame touche mon visage.
Quelques personnes descendent et nous contournent.
Elle glisse sa main jusqu'à la mienne,
me donne du bonheur, avant de s'éloigner.

Un homme aide la vieille dame à l'odeur de jasmin.
Il remonte avec elle dans l'autobus.
Un homme à l'odeur de safran.

Il redescend.
 Sa peau noire contraste avec le blanc de ses yeux.
 L'autobus redémarre.
 L'homme m'aperçoit,
 immobile et à peine vêtue sur le coin d'une rue.
 Ses yeux me voient nue.
 Son regard indigné me fait sentir femme,
 libidineuse et sensuelle.
 Mon souffle s'accélère.
 Mon sexe le demande, imaginant le sien se dresser.

J'ai moins de six minutes,
 pour retenir cet étranger,
 me donner à lui sans parler,
 me laisser pénétrer sans me dévêtir.
 Il me rejette avec ses yeux et se détourne pour s'éloigner.
 Je lui crie : « Monsieur ! », mais il ne s'arrête pas.
 « Monsieur ! Vous voulez m'aimer pendant cinq minutes ? »
 Il s'arrête, se détourne et me regarde, décontenancé.
 Mes yeux excités s'offrent à lui.
 Il me crie : « Vous êtes une prostituée ? »
 Je lui réponds : « Non. Une affamée. J'ai faim de vous, étranger. »

L'homme s'approche de moi, je vois le feu dans ses yeux.
 Il me dit entre ses dents : « Vous voulez rire de moi ? »
 Je lui dis non avec ma tête.
 « Qu'est-ce qui vous fait croire que j'ai envie de vous ? »
 Sa colère me fait jouir.
 « Votre blancheur ? Votre maigreur ? Votre pouvoir ? »
 Ses mots me provoquent.
 Je lui dis entre mes lèvres : « Je vous aimerai pour deux. »

Ses narines se gonflent, sa mâchoire se tend,
 des petits trous se creusent sur ses joues,
 de la buée sort de sa bouche, je m'approche pour y goûter.
 Il me repousse violemment.
 Il baisse les yeux, se détourne et s'éloigne.

Mes orteils sont gelés,
 je ne les sens plus.
 Je réchauffe mes doigts sous mes bras.
 Le froid se faufile sous mon imperméable.
 Il chatouille ma peau et mes poils se dressent.
 Ma circulation ralentit.

Mon corps prend son temps, pour une fois.

Une voiture s'arrête à l'intersection.
Le conducteur me jette un timide coup d'œil.
Il m'aperçoit, immobile sur le coin d'une rue, défiant le froid.
Il se détourne et fixe la lumière rouge.

Un peu moins de quatre minutes...
Est-ce suffisant pour lui faire l'amour ?
Ici, dans sa voiture, maintenant ?
Je meurs d'envie de goûter sa rudesse,
subir la violence de son plaisir.
Je veux être encore femme, pulpeuse, complète,
même si mon corps lui hurle : « Je suis défaite. »

Trois minutes à croire que c'est réversible,
à tuer le temps, avant qu'il ne m'assassine.

Elle laisse tomber ses bras le long de corps. Son imperméable s'entrouvre.

« Monsieur ! »
Il me prive de ses yeux, fixant toujours la lumière rouge.
« Monsieur ?! Mon-sieur !!! »
Il se détourne, me voit.
« Monsieur ? Vous voulez garder espoir avec moi ?
Pour retenir les secondes qui s'écoulent et s'échappent ? »
Le rouge du feu de circulation tourne au vert.
Un klaxon.
L'homme quitte mes yeux et roule vers sa vie.

Moins de deux minutes.
Elle ouvre complètement son manteau.
Seule.
Elle laisse glisser son imperméable par terre.
Je caresse mes formes vides pour oublier.
À l'homme dans la voiture, j'aurais dû lui dire :
« Prends-moi, fais-moi l'amour ou baise-moi,
comme si j'étais belle, comme si j'étais moi. »

Un peu plus d'une minute.
Portant ma bombe à retardement, je marche.
Je vais à mon rendez-vous.
La dernière fois, je lui avais demandé :
« Mon cerveau est atteint, Docteur ? »
« Je ne pense pas, on verra. Les tests nous le diront. »

« Si c'est le cas, je vais mourir ? »
 « Pas nécessairement. Pas si vous répondez bien. »
 « Répondre à quoi ? Dites-moi et je répondrai. »
 « À la chimiothérapie. »
 « Je perdrai de nouveau mes cheveux, Docteur ? »
 « Oui. »
 « Et les métastases au cerveau ? »
 « Nous ne savons pas encore. Les tests vont nous le confirmer. »
 « Combien de temps est-ce que je vivrai ainsi ?
 À demi-chauve, à demi-femme, à demi-folle ? »
 Il n'avait pas répondu à ça.

Je suis devant sa porte, sans manteau.
 Je ne cache plus ma mort sous mon imperméable.
 J'entre dans son bureau, je dégouline sur son plancher.
 Il ne me reste qu'une minute.
 « Répondez-moi docteur, combien de temps ? »
 « Ce sera fulgurant. »
 Mes yeux crient. « Faites-moi l'amour, Docteur.
 J'étais une belle femme, vous vous souvenez ? »

Son téléphone sonne.
 Un coup, il ne réagit pas.
 La sonnerie résonne dans toutes les parties de mon corps,
 même celle que je n'ai plus.
 Deuxième coup, il quitte mon regard et répond.
 « Oui. ...Bien. »
 Le messenger de la mort raccroche et s'assoit.
 Il bouge rapidement ses doigts sur le clavier de son ordinateur,
 comme des centaines de petites caresses.
 Il sait.

Moins d'une minute,
 avant de savoir.

Je voudrais qu'il me donne la vie.
 Mes yeux lui demandent de me regarder, de me désirer,
 d'embrasser mon sexe abandonné,
 de caresser mes courbes comme si j'en avais.

Il ne reste que des secondes.
 « Assoyez-vous », qu'il me dit.
 « Attendez, nous n'avons pas encore fait l'amour », que je ne lui dis pas.
 Ses yeux me déshabillent.

Je me vois prendre son sexe et le guider jusqu'au mien,
 pour qu'il m'humanise comme si j'étais encore femme, une belle femme.
 Je le vois, sur le point d'entrer en moi,
 pour faire exploser mon corps.

« Il vaut mieux vous asseoir »
 Ma respiration s'accélère, sa vie me pénètre.
 « La fin est-elle proche ? »
 Il la cache dans ses yeux, accrochés aux miens.

Une goutte glisse de mon sexe,
 une larme coule sur sa joue.

Il entre en moi,
 pour me donner la vie,
 ou annoncer ma mort.

Je vibre...

Il me pénètre,
 je respire,
 impossible de mourir maintenant,
 il entre encore plus loin...

Quelques secondes.

Je vais exploser...
 « Docteur ? »
 Ça monte en moi...
 « Oui. »
 Je vais atteindre...
 « Dites-moi ? »
 L'extase...
 « Métastases. »

Combien de temps ?

APPENDICE A

CAPTATION DVD : EXTRAITS DES HUIT IMPROVISATIONS FILMÉES
DANS DES LIEUX NON THÉÂTRAUX

BIBLIOGRAPHIE

Théorie du jeu, Formation de l'acteur et Mémoire sensorielle

Aslan, Odette. 1974. *L'acteur au XX^e siècle*. Paris : Seghers, 398 p.

Brook, Peter. 1977. *L'espace vide ; Écrits sur le théâtre*. France : Seuil, 181 p.

Chekhov, Michael. 1995. *L'imagination créatrice de l'acteur*. Trad. de l'américain par Isabelle Famchon. Paris : Pygmalion, 249 p.

_____. 1980. *Être acteur*. Trad. de l'américain par Elisabeth Janvier avec la collab. de Paul Savatier. Paris : Pygmalion, 241 p.

Cole, Toby et Helen Krich Chinoy. 1970. *Actors on acting*. New York : Crown, 715 p.

Féral, Josette. 2007. *Mise en scène et jeu de l'acteur*. Coll. « Entretiens ». Tome 3 : *Voix de femmes*. Montréal : Québec Amérique, 574 p.

Hagen, Uta. 1973. *Respect for acting*. New York: Macmillan Information, 273 p.

Stanislavski, Constantin. 1986. *La formation de l'acteur*. Trad. de l'anglais par Élisabeth Janvier. Paris : Pygmalion, 271 p.

_____. 1950. *Ma vie dans l'art*. Trad. du russe par Nina Gourfinkel et Leon Chancerel. Paris : Librairie théâtrale, 228 p.

_____. 1984. *La construction du personnage*. Trad. de l'anglais de Charles Antonetti. Paris : Pygmalion, 332 p.

Strasberg, Lee. 1995. *Le travail à l'Actors Studio*. Trad. de l'américain par Dominique Minot. Mayenne : Gallimard, 364 p.

_____. *L'Actors Studio et la méthode : Le rêve d'une passion*. Trad. de l'américain par Michèle Garene. Paris : InterÉditions, 187 p.

Suzuki, Tadashi. 1986. *The way of acting: the theatre writings of Tadashi Suzuki*. Trad. du japonais à l'anglais par Thomas Rimer. New York : Theatre Communications Group, 158 p.

Corps, Sensation et Espace

- Ali, Sami. 1974. *L'espace imaginaire*. Paris : Grasset, 389 p.
- Allain, Paul. 2003. *The art of stillness : The theatre practice of Tadashi Suzuki*. New York: Palgrave Macmillan, 214 p.
- Bachelard, Gaston. 1961. *La poétique de l'espace*. Paris : PUF, 214 p.
- Beaulne, Martine. 2004. *Le passeur d'âmes ; genèse et métaphysique d'une écriture scénique*. Ottawa, Canada : Leméac, 199 p.
- Boucrist, Luc. 1993. *L'espace en scène*. Paris : Librairie théâtrale, 320 p.
- Castin, Nicolas. 1998. *Sens et sensible en poésie moderne et contemporaine*. Paris : Presse Universitaire de France, 241 p.
- De Villier, Gunther (en collab. avec Stéphane Crête). 2008. *Les laboratoires Crête*. Montréal : Les 400 coups, 198 p.
- Fintz, Claude (dir. publ.). 2000. *Les imaginaires du corps ; pour une approche interdisciplinaire du corps*. Tome 2. Paris : L'Harmattan, 393 p.
- Freud, Sigmund. 1963. *Essais de psychanalyse*. Trad. de l'allemand par S. Jankelevitch. Nouv. éd. présentée par A. Hesnard. Paris : Payot, 280 p.
- Hall, Edward Twitchell. 1971. *La dimension cachée*. Trad. de l'américain par Amélie Petita. Paris: Seuil, 253 p.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1964. *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard, 360 p.
- Régy, Claude. 1998. *Espace Perdue*. Besançon : Les solitaires intempestifs, 136 p.
- Schechner, Richard. 1973. *Environmental Theater*. New York : Hawthorn books, 339 p.
- Tremblay, Larry. 1993. *Le crâne des théâtres ; Essais sur les corps de l'acteur*. Montréal : Leméac, 135 p.

Création, Écriture et Improvisation

- Autant-Mathieu, Marie-Christine (dir. publ.). 1995. *Écrire pour le théâtre ; Les enjeux de l'écriture dramatique*. Paris : CNRS, 199 p.

- Bogart, Anne. 2001. *A Director Prepares : Seven Essays on Art and Theatre*. Londres et New York : Routledge, 155 p.
- Biggelow Dixon, Michael et Joel A. Smith (dir. publ.).1995. *Anne Bogart : Viewpoints*. Lyme: Smith and Kraus, 208 p.
- De Raymond, Jean-François. 1980. *L'improvisation ; Contribution à la philosophie de l'action*. Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 227 p.
- Frost, Anthony et Ralph Yarrow. 1989. *Improvisation in drama*. New York : St. Martin's Press, 214 p.
- Hodgson, John et Ernest Richards. 1966. *Improvisation; Discovery and creativity in drama*. Londres : Methuen, 209 p.
- Knapp, Alain. 1993. *Une école de la création théâtrale*. Paris : Acte Sud, 200 p.
- Larthomas, Pierre. 2001. *Le langage dramatique : sa nature, ses procédés*. Paris : PUF, 478 p.
- Maturana, Humberto et Varela, Francisco J. 1980. *Autopoiesis and cognition : the realization of the living*. Préf. De Stafford Béer. Coll. « Boston studies in the philosophy of science ». Dordrecht : D. Reidel, 141 p.
- Passeron, René (dir. publ.). 1976. *Le Matériau*. T. 2 de *Recherches Poïétiques*. Paris : Klincksieck, 353p.
- Roy, Irène (dir. publ., en collab. avec Caroline Garand et Christine Borello). 2007. *Figure du monologue théâtral, ou, Seul en scène*. Coll. « convergences ». Québec : Nota Bene, 368 p.
- Ubersfeld, Anne. 1996. *Lire le théâtre III : le dialogue de théâtre*. Paris : Berlin, 217 p.
- Valera, Francisco J. 1989. *Autonomie et connaissance : essai sur le vivant*. Trad. de l'américain par Paul Bourguine et Paul Dumouchel. Coll. « Couleur des idées ». Paris : Seuil, 247 p.
- Winnicott, Donalds Woods. 1971. *Jeu et réalité*. France: Gallimard, 276 p.

Dictionnaires, Encyclopédies, Ouvrages généraux et de références

- Biet, Christian et Christophe Triau. 2006. *Qu'est-ce que le théâtre ?* Paris : Gallimard, 1050 p.

Bouthat, Chantal. 1993. *Guide de présentation des mémoires et thèses*. Montréal : Université du Québec à Montréal ; Décanat des études avancées et de la recherche, 110 p.

Corvin, Michel. 1998. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, 3^e éd. Paris : Larousse, 1894 p.

Pavis, Patrice. 2002. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Armand Collin, 447 p.

Oeuvres de Fiction

Duras, Marguerite. 1991. *Le théâtre de l'amante anglaise*. Coll. « L'Imaginaire ». Paris : Gallimard, 108 p.

Novarina, Valère. 1991. *Pendant la matière*. Paris : P.O.L., 135 p.

Shelley, Mary Wollstonecraft. 1969. *Frankenstein or The modern prometheus*. Coll. « Oxford English novels ». Londres : Oxford University Press, 241 p.

Tremblay, Larry. 1997. *Ogre ; Cornemuse*. Belgique : Lansman Carnières, 66 p.

Articles

Beauchamp, Hélène et Stéphanie Fernet. 2000. « Du théâtre et de la formation théâtrale in situ : stage en Italie avec Richard Fowler ; Le lieu comme source de création ». *Cahiers de théâtre Jeu*, no 95 (juin), p.169-179.

Bertin, Raymond. 2007. « Quand le corps précède l'écrit; Entretien avec Éric Jean et Pascal Brullemans. » *Cahiers de théâtre Jeu*, no 125 (avril), p. 100 à 105.

Bertin, Raymond, Yvan Bienvenu, Geneviève Billette, Nathalie Boivert, Jean-François Caron, Olivier Choinière, Catherine Cyr, Lise Gagnon, Hervé Guay, Hélène Jacques, Olivier Keimed, Marie-Christine Lê-Huu, François Létourneau, Christian Saint-Pierre, Michel Vaïs et Michel Vézina. 2006. « Paroles d'auteurs ». *Cahiers de théâtre Jeu*, no 120 (septembre), p. 82-184.

Bilodeau, Josée. « Vertiges ». *Ici* (Montréal), 12 avril au 18 avril 2007, p. 39.

Bourdages, Étienne, Marie-Andrée Brault, Philippe Chaudoir, Amélie Giguère, Katya Maignac, Dennis O'Sullivan, Brigitte Pukhardt, Christian St-Pierre, Michel Vaïs et Philip Wickham. 2005. « Théâtre hors des murs ». *Cahiers de théâtre Jeu*, no 115 (février), p.108-179.

Brullemans, Pascal et Éric Jean. 2003. « Hippocampe ; Partir de rien pour tout inventer. » *Théâtre ; Les cahiers de la Maîtrise*, no 8, p. 12 à 17.

- David, Amelia. 2001. "Acting on Impulse". *Back Stage*, vol. 42, no 27 (juillet), p. 20-24.
- Defour, Jean-Jacques, Caroline Garand et Jean-Pierre Ronfard. 2000. « Distinction entre monologue et soliloque au théâtre ». *Annuaire théâtral*, no 28 (automne), p.119-150.
- Di Benedetto, Stephen. 2003. "Sensing Bodies: A Phenomenological Approach to the Performance Sensorium". *Performance Research - A Journal of Performing Arts*, vol. 8, no 2 (juin), p. 100-108.
- Doré, Isabelle, Alexis Martin, Larry Tremblay, Jérôme Labbé, Yvan Bienvenu, Jean-François Caron, Carole Fréchette, François Archambault, Wajdi Mouawad, Francis Monmart, Anne-Marie Cadieux, Serge Boucher. 1996. « Dramaturgie québécoise : nouveaux horizons ». *Cahiers de théâtre Jeu*, no 78 (mars), p. 7-72.
- Dworin, Judith. 2005. "Improvisation in performance". *Contact Quarterly*, vol. 30, no 1 (hiver-printemps), p. 34-34.
- Gagnon, Lise. 2006. « L'auteur acteur : quand le jeu gouverne l'écriture : entretien avec Louise Bombardier et François Godin ». *Cahiers de théâtre Jeu*, no 120 (septembre), p. 137-148.
- Herrington, Joan. 2000. « Directing the Viewpoints. » *Théâtre topics*, vol. 10, no 2 (septembre), p.155-168.
- Horwitz, Simi. 1996. "Improv-ing on a Good Thing: The Growing Influence of Improvisation". *Back Stage*, vol. 37, no 30 (juillet), p. 22.
- Jean, Éric. 2003. « Le théâtre, un art de raconter. » *Cahiers de théâtre Jeu*, no 131 (mars), p. 130-133.
- Lévesque, Solange. 1999. « Mouvement d'une écriture : entretien avec Alexis Martin ». *Cahiers de théâtre Jeu*, no 91 (juin), p. 12-18.
- Moston, Doug. 2001. "Sense and Sense-Ability (Part II)". *Back Stage*, vol. 42, 39 (septembre), p. 35.
- Schechner, Richard. 1989. « Jeu et théâtre ». *Cahiers de théâtre Jeu*, no 50, p. 169-198.
- Schryburt, Sylvain. 2005. « Un spectacle et une saison à quatre mains. » *Cahiers de théâtre Jeu*, no 115 (février 2005), p. 26-29.
- Servan-Schreiber, David. 2006. « Les souvenirs qui passent par le corps ». *Psychologies*, no 256 (octobre) p.188-190.

Turp, Gilbert. 1997. « Écrire pour le corps ». *Annuaire théâtral*, no 21 (printemps), p. 161-172.

Ubersfeld, Anne. 2004. « La parole solitaire ». *Cahiers de théâtre Jeu*, no 110 (mars), p. 55-66.

Spectacles

Brassard, Marie. *La noirceur*. Mise en scène de Marie Brassard. Usine C, Montréal, 30 mars au 3 avril 2004.

Brullemans, Pascal. *Chasseurs*. Mise en scène d'Éric Jean. Théâtre de Quat'Sous, Montréal, 27 avril au 19 mai 2007.

Brullemans, Pascal et Éric Jean. *Hippocampe*. Mise en scène d'Éric Jean. Théâtre Prospero, Montréal, 28 août au 22 septembre 2007.

De la Chenelière, Evelyne. *Bashir Lazar*. Mise en scène de Daniel Brière. Salle Jean Claude Germain du Théâtre d'Aujourd'hui, Montréal, février 2007.

Kane, Sarah. *Psychose 4.48*. Mise en scène de Claude Régy. Usine C, Montréal, 4 au 12 novembre 2005.

Kemeid, Olivier. *Les Mains*. Mise en scène d'Éric Jean. Théâtre de Quat'sous, Montréal, octobre 2004.

Lepage, Robert. *Le projet Anderson*. Mise en scène de Robert Lepage. Théâtre du Nouveau Monde, Montréal, avril 2006.

Mouawad, Wajdi. *Seuls*. Mise en scène de Wajdi Mouawad. Théâtre d'Aujourd'hui, Montréal, 9 septembre au 4 octobre 2008.

Tremblay, Larry. *La Hache*. Mise en scène de Larry Tremblay. Théâtre de Quat'Sous, Montréal, avril 2006.